

Dispensa A.A. 2022/2023

Letteratura e cultura spagnola I

Prof. Andrea Bresadola

II. CRITICA

- | | | |
|------------------------------------|---|------------|
| - A. D'Agostino | <i>Storia della lingua spagnola</i> (LED, 2001): Estratti | 2 |
| - H. J. Chaytor | “Verso y prosa, literatura para oír y literatura para leer” | 12 |
| - S.M. Stern | “Moaxajas y jarchas” | 15 |
| - C.Alvar, J.C. Mainer, R. Navarro | <i>Storia della letteratura spagnola</i>
Vol. I, <i>Il Medioevo e l'età d'oro</i> : Estratti (Einaudi, 2000) | 17 |
| - M. de Riquer | “Cervantes. Vita e letteratura” | 40 |
| | “ <i>Il Chisciotte</i> ” | 66 |
| | (<i>Don Chisciotte e Cervantes</i> , trad. Paolo Collo, Einaudi, 2005) | |
| - F. Rico | “ <i>Don Chisciotte della Mancia</i> ovvero la storia del romanzo” | 84 |
| | (<i>Don Chisciotte</i> , Bompiani, 2012) | |
| - P. Crovetto | “Introduzione alle <i>Novelle esemplari</i> di Cervantes” (Einaudi, 2002) | 90 |
| -C. Segre, | “La estructura psicológica de <i>El Licenciado Vidriera</i> ” | 100 |
| | (<i>Actas I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas</i> , Anthropos,1990) | |

Si tenga presente che il suono indicato da [ʎ] è attualmente molto minoritario, mentre nella maggior parte della penisola iberica oggi si sente una pronunzia 'yejista'; ossia la [ʎ] è diventata [j] un po' come nel romanesco *piya* [pija] per *figlia* [piʎa]. (1)

Le vocali brevi, lunghe, aperte e chiuse si indicano così (per esempio la E): È, Ê, Ę. In alternativa, per distinguere una voc. lunga si aggiungono due punti: per es. [e:] è lunga, mentre [e] è breve; e per distinguere la e aperta si corre anche al simbolo [e], mentre la [e] è chiusa, per distinguere la o aperta si ricorre anche al simbolo [o], mentre la [o] è chiusa. I due punti si usano anche per indicare una cons. lunga (geminata), per es. lat. BUCCA [bú:ka].

(1) Alcune coppie minime dello sp. ant. non ovvie (come, per es., *cava* vs *cava*): [b] vs [β]: *cabo* 'estremità' vs *cavo* 'scavo'; [ts] vs [dz]: *dejar* 'allontanarsi' vs *dejar* 'dire'; [s] vs [z]: *expeso* 'fitto' vs *espeo* 'speso'; [š] vs [ž]: *fixo* 'fisso' vs *fijo* 'figlio'.

5. GENEALOGIA

Lo *spagnolo* è una delle più o meno ottanta lingue (tra vive e morte) della famiglia linguistica indoeuropea. Più esattamente lo spagnolo costituisce una delle continuazioni del latino, alla pari del portoghese, del galego, del catalano, dell'occitanico, del franco-provenzale, del francese, del sardo, dell'italiano, del retoromanzo, del dalmatico (lingua morta) e del romeno, tutte chiamate per questo lingue *neolatine* o *romanze*; il latino, a sua volta, fa parte del gruppo italo-toghese, il galego e il catalano, appartiene al ramo iberoromanzo, anche se è preferibile considerare il catalano come lingua-ponte tra Iberoromania e Galoromania.

In un certo senso lo spagnolo è il latino di oggi (così come anche l'italiano o il francese ecc. sono latino); e per la stessa ragione potremmo anche dire che è l'indoeuropeo di oggi, così come un fiume che attraversa regioni dalle lingue diverse cambia nome lungo il suo percorso ma resta lo stesso fiume (un poco come il Tajo è lo stesso nella Sierra de Albarracín, dove nasce, o nella foce atlantica, dove muore, e dove cambia perfino il nome, dato che i portoghesi lo chiamano *Tago*). Una lingua è un fiume dal corso accidentato, pieno di immissari ed emissari, fiume navigabile e pescoso, magari con discontinuità, fiume che forma laghi, che si colora dei minerali dei letti dove scorte e dei greti che lo affiancano, fiume che tendenzialmente non sfocia mai (anche se a volte muoiono anche le lingue, com'è il caso del dalmatico, per restare nel dominio romanzo). Tuttavia è al contempo vero che tra lingue madri e lingue figlie si crea quello stacco che permettere di riconoscere i due codici come *completamente distinti*: il latino è diverso dall'italiano o dallo spagnolo o dalle altre lingue

romanze, è un altro idioma, che (se lo si vuole usare correttamente) dobbiamo imparare nelle sue strutture originali e diverse da quelle delle nostre lingue.

6. LINGUA E DIALETTO

Non esistono differenze intrinsecamente linguistiche fra lingua e dialetto, anche se a quest'ultimo è annessa piuttosto una nozione di tipo genetico: tutti i dialetti nascono come varietà di una lingua-madre viva o scomparsa (per es. il castigliano, il navarro, l'aragonese, il catalano, così come il franciano, il normanno, il toscano, il milanese, il siciliano ecc., sono tutti dialetti del latino, ma lo stesso latino, come già detto, è un dialetto del gruppo italoico); in seguito, per prestigio culturale o per imposizione politica o per entrambe le ragioni succede che un dialetto, più o meno modificato secondo circostanze storiche diverse, diventa lo strumento linguistico di una comunità sovraregionale (il castigliano, nato in un piccolo angolo della Cantabria, è la base dello spagnolo, così come il franciano, ovvero il dialetto dell'Île-de-France, lo è del francese e il fiorentino dell'italiano), mentre gli altri dialetti, quando non scompaiono, sopravvivono come veicolo comunicativo di porzioni più ridotte di territorio (parlate regionali o locali).

In conclusione la differenza tra lingua e dialetto è di tipo storico-sociale, anche se in una visione sincronica una *lingua* può apparire come un sistema linguistico fortemente differenziato (si pensi a lingue sorelle e geograficamente contigue come spagnolo e catalano o italiano e francese) mentre i *dialetti* vicini presentano una differenziazione molto più debole fra di loro (ovvero una continuità maggiore quanto alla comprensione; tra Varese e Arcisate la comprensione è massima, tra Ventimiglia e Mentone è minima, visto che a Ventimiglia si parla italiano e a Mentone francese). E normalmente, sebbene non sia sempre così, una lingua è il mezzo di espressione di un'importante tradizione letteraria.

7. IL NOME

Spagnolo e *castigliano* si considerano denominazioni equivalenti: *spagnolo* (*español*) perché è la lingua ufficiale della Spagna (parallelamente a *italiano*, *francese* ecc.) castigliano (*castellano*) perché si riferisce alla Castiglia (*Castilla*) che è stata la culla dell'idioma. È ben vero che chiamate *castigliano* lo spagnolo sarebbe come denominare franciano il francese o fiorentino l'italiano [§ 6]; inoltre lo spagnolo d'oggi è un idioma al cui sviluppo hanno contribuito anche i non-

a) *Tradizione e innovazione.* Nella storia di ogni lingua esistono al tempo stesse tendenze verso l'innovazione e fattori di conservazione. Se tutto il sistema linguistico cambiasse più o meno di colpo, la comunicazione verbale sarebbe impossibile; ma la storia insegna che le lingue si modificano e che oggi noi parliamo come i nostri antenati di secoli fa e che anzi non parliamo neppure come i nostri nonni. Il ritmo proprio con cui un idioma cambia (*diacronia*) non è necessariamente proporzionale al passo del tempo o al ritmo della storia politico-sociale. Quella che con termini di Eugenio Coseriu si chiama l'*habla* (il funzionamento pratico del codice linguistico) modifica la lingua, però la *norma* accetta il mutamento solo dopo averlo assimilato.

b) *Parole di tradizione popolare e cultismi.* Le prime sono state usate continuamente durante i secoli dalla loro forma originale latina (l'*étimo*) fino ad oggi (e eventualmente fino a quando non siano scomparse) e hanno subito mutamenti fonetici (e in certi casi conguagli analogici [cf. infra, punto il d]) che volte le hanno trasformate in modo da renderle irricognoscibili: dal lat. CASA allo sp. *casa* nessun suono sembra mutato (cambia in realtà il significato, di 'capanna' a 'casa'; ma cf. il punto e); dal lat. AUTUMNU allo sp. *otoño* solo un suono si è conservato (la [t]); da FECIT a *hizo* nessuno. Lo sp. non arriva comunque agli eccessi del francese, dove, per es. AUGUSTU > *août*, che si pronunzia [u]; sette fonemi si sono ridotti a uno solo. I cultismi invece sono parole che sono entrate nel lessico spagnolo in epoche successive alla formazione dell'idioma, per esigenze culturali, e per questo sono state prese quasi in peso dal latino (direttamente o indirettamente), subendo solo un lieve adattamento; per es. *auditorio* (< AUDITORIUM, mentre AUDIRE > *oír*), *tenebroso* (< TENEBROSUS, mentre TENEBRAS > *tinieblas*) ecc. A volte la stessa parola latina è l'etimo di un doppione o allotropo (una voce colta e una popolare): per es. COLLOCARE > *colocar* 'collocare' e *colgar* 'appendere', DIGITUS > *dígito* 'dito' e *dedo* 'dito', MINUTUS > *minuto* e *menudo* 'piccolo', TITULUS > *título* e *tild* 'tilda' (segno diacritico sulla *ñ*, che tende la pronunzia palatale; accento) ecc. Oltre alle voci di tradizione popolare e ai cultismi, esistono anche i semicultismi, parole rimaste a mezza strada; per es. *viglo* < SAECLUM, se fosse stato termine popolare avrebbe dato qualcosa come **sejlo* o forse **sejlo* o **seji* (cf. AURICULA > *oreja*). Spesso a sostantivi popolari corrispondono aggettivi colti; per es. *noche* e *nocturno*. A volte da uno stesso sostantivo lat. derivano un sostantivo sp. popolare e un aggettivo colto: CALIDUS > *caldo* ('brodo') e *calid* ('caldo').

c) *Mutamenti forti e mutamenti deboli: diffusione lessicale.* Un mutamento fonetico può riguardare la totalità dei lessemi che presentano le stesse condizioni; per es. non c'è in sp. moderno nessuna parola che non aggiunga una *e*- a un etimo che cominci con S- preconsonantica (tipo STUDIUS > *estudio*). Ma a volte (prescindendo dai cultismi) i mutamenti o la conservazione dei fonemi non hanno portata generale; per es. la S- normalmente si mantiene intatta (SALIRE

castigliani; tuttavia per ragioni ideologiche *castigliano* è spesso preferito (o per lo meno lo è stato in passato) soprattutto dagli ispanoamericani, perché non allude al nome dell'antica madre-patria, contro la quale i popoli dell'America lottarono in lunghe e sanguinose guerre di indipendenza.

La questione onomastica risale al secolo XVI. La stessa *Real Academia Española de la Lengua* (fondata nel 1713) chiamò *castellano* l'idioma fino al 1923, quando optò per l'altra denominazione. In realtà «el término "castellano" puede tener un valor preciso para designar la lengua de Alfonso el Sabio y el Arce de Hita, cuando la unidad nacional no se había consumado, y cuando el leonés y el aragonés eran lenguas literarias» (Ramón Menéndez Pidal), mentre per i moderni dialettologi il castigliano non è che una variante dello spagnolo. Nonostante tutto, dato che la tradizione ha consacrato entrambi i termini, non sembra arbitrario continuare a usarli tutti e due.

8. CONDIZIONI AMBIENTALI

Una lingua (per lo meno una lingua naturale, come lo spagnolo o l'inglese o il cinese) è un fatto umano e un fatto culturale; ciò significa che i fattori geografici, climatici, etnici, anatomici ecc. *non determinano* la sua natura e il suo sviluppo. Tuttavia alcuni fattori geomorfologici della penisola iberica contribuiscono a spiegare (non in forma meccanicista) fenomeni storici che hanno anche conseguenze linguistiche. Per es. la vicinanza all'Africa favorì forse la direzione delle grandi invasioni, da quella preistorica e ipotetica degli iberi a quella storica dei cartaginesi e arabi, oltre che l'espansione spagnola nel nord Africa. Le condizioni orografiche e climatiche possono essere corresponsabili di molteplici fatti: la differenza nella romanizzazione della penisola (precoce e fiorente nel sud, lenta nel centro e nel nord cantabrico, nulla nella zona basca); lo sviluppo della *Reconquista* in fasce verticali (ossia lungo i meridiani) verso le fertili terre del mezzogiorno; una certa analogia tra culture periferiche, mentre la zona del centro e del nord-est rivela caratteristiche proprie. Da ultimo la doppia esposizione marittima facilitò sia la ricezione di elementi mediterranei e nordici (già in tempi remoti), sia la proiezione extrapeninsulare verso l'Italia o l'espansione coloniale di là dall'Atlantico.

9. ALCUNI CONCETTI BASILARI DI GRAMMATICA STORICA

Si tengano presenti i seguenti concetti basilari dell'evoluzione linguistica:

> *salir*, SEMINARE > *sembrar*, SITE > *sed*), ma in molti casi passa a un altro suono (SAPONE > *jabón*, SEPIA > *jibia*, SERRARE > *errar*). Si chiama diffusione lessicale l'ipotesi secondo la quale i mutamenti linguistici sono repentini nell'aspetto fonetico, ma gradualmente nella loro estensione al lessico, così che il mutamento riguarda da principio poche parole e si va estendendo al resto del paradigma, ma senza la necessità di interessare tutti i suoi termini; questo spiega perché anche nelle parole che non sembrano rientrare, almeno per l'aspetto semantico, nella categoria dei cultismi (cf. punto b) a volte non si danno gli attesi mutamenti fonetici: per es., allato a FLAMMA > *llama* si ha FLORE > *flor*. Alcune parole sono meno propense al cambiamento di altre, e le ragioni possono essere di vario tipo.

d) *Analogia*. Talora una forma si sottrae alla sua evoluzione 'normale' per influenza di altre con le quali ha un rapporto formale; per es. le terminazioni della 6ª persona dei verbi della III e IV classe latina (LEG-UNT, DORM-IUNT) si uniformano alla seconda (TIM-ENT), passando a LEGENT e DORMENT (> *leen*, *duermen*).

e) *Forza del paradigma*. A volte agisce su una parola la forza del paradigma lessicale a cui appartiene. Per es.: -GN->[ñ] (LIGNA > *leña*, PUGNU > *puño* ecc.); ma REGNU > *reino* e REGNARE > *reinar* a causa di *rey* (< REGE) e *reina* (< *reina* < REGINA) che sono i termini 'più forti' della famiglia (ma in sp. antico esistevano anche *reyno* e *regnar*).

f) *Cronologia relativa dei mutamenti*. È evidente che i mutamenti fonetici non si realizzano tutti allo stesso tempo; alcuni si producono prima di altri. Per es. la riduzione del dittongo lat. AU a o (AURU > *oro* [§ 17.2]) è posteriore alla sonorizzazione delle cons. sorde intersonanti (del tipo AMICU > *amigo* [§ 14]): PAUCU > *poco* e non **pogo*, perché al tempo della sonorizzazione AU non era ancora diventato o e pertanto [k] non si trovava fra due voc., ma tra una semivocale (l che non è affatto lo stesso) e una voc.: [páuku], non [páuku]. A proposito di AU > o, è opportuno rammentare che, pur se non generalizzata, questa tendenza risale già al L.C., dove troviamo per es. CLODIA per CLAUDIA, ma evidentemente vi fu un *rappel à l'ordre* e il dittongo tornò a imporsi.

g) *Patologia linguistica*. Quando, come risultato di vari mutamenti fonetici, due parole possono confondersi, la lingua suole ricorrere, per una delle due, a un'altra lessica; per es. dato che in castigliano FENUCULU e GENUCULU confuiscono entrambi in *hongo* ('finocchio' e 'ginocchio'), il secondo termine è stato sostituito da ROTELLA > *rodilla*. Cf. il cultismo it. *rotula* < ROTULA, a sua volta da ROTA, ma con diverso morfema diminutivo, ROT-ULA invece di ROT-ELLA.

h) *Moda ed espressività*. La sostituzione di parole si deve anche ad altri fattori. Per es., moda e prestigio, sopra tutto nel caso di termini stranieri (*forasterismi* o *stranierismi*, e per certe lingue *isotivismi*): BELLU 'guerra', che già di per sé si confondeva con BELLU 'bello', è sostituito dal germ. WERRA. Oppure il desineticio di enfasi ed espressività: OS è sostituito da ROSTRUM (propriamente

1. Introduzione

'becco d'uccello', 'muso di maiale') > *rostru* 'volto', LABORARE da *TRIPALIARE ('subire il tormento del TRIPALIUM [strumento di tortura fatto con tre pali]) > *trabajar* ecc. Un altro caso di espressività: INVENIRE sostituito da *AFFLARE (propriamente 'soffiare del cane quando trova la selvaggina') > *hallar* 'trovare'.

i) *Grafia e fonetica*. Come si sa, non sempre van d'accordo: allo stesso fenomeno possono corrispondere vari segni grafici (per es. la prima cons. /θ/ di *celos* 'gelosia' e *zorro* 'volpe') e allo stesso segno grafico vari fonemi (per es. la *g* di *gente* /x/ e di *gato* /g/). E non basta: la grafia è più conservatrice della fonetica e spesso allo stesso segno grafico corrispondono, nel corso del tempo, vari fonemi; per es. in sp. ant. *gjo* (scritto anche *oio*) si pronunziava con fricativa palatale sonora [óžo], in sp. mod. *gjo* si pronunzia con fricativa velare sorda [óxo]. Caso notevole di indifferenza della grafia: il lat. CASA ha la -S- sorda, lo sp. ant. *casa* ce l'ha sonora, lo sp. mod. *casa* torna ad averla sorda. Si noti tuttavia che le lingue romanze hanno dovuto inventarsi la maniera di indicare tutti i suoni nuovi (che non sono pochi) rispetto al latino.

10. UN ESEMPIO

Molto istruttivo mi pare quest'esempio tratto da Fradejas Rueda: si tratta di tre versioni di un frammento del *Cantico dei cantici* (5, 3-6): la prima è del XIII sec. (*General Estoria* di Alfonso el Sabio [§ 30]), la seconda è del XVI sec. (Fray Luis de León), la terza è in sp. contemporaneo; all'inizio, per l'opportuno confronto, riporto anche il testo della *Vulgata*. (1)

Vulgata

Alfonso el Sabio (XIII sec.)

3)Expoliavi me tunica mea, quomodo induar illa?
Lavi pedes meos, quomodo inquinabo illos? [...]

5)Surrexi ut aperirem dilectio meo;

Manus meae stillaverunt myrrham, Et digitus meus pleni myrrha probatissima.

6)Pessulum ostii mei aperui dilectio meo;

At ille declinaverat, atque transierat. Anima mea liquefacta est, ut locutus est; Quaesivi, et non inveni illum, Vocavi, et non respondit mihi.

3)Despojéme de la mi saya, ¿cómo me la vistré; lavé los mis pies; ¿cómo los ensuziaré? [...]

5)Levantéme que abriesse al mio amado; las mis manos destellaron mirra; los mios dedos llenos d'ella, la muy provada por mejor.

6)Abri el pestiello de mi puerta a mi amado, mas partiera él dende, e era ya pasado. Rixose la mi alma pues que el mio amado llamó; busqué, e no'l fallé, llamé, e non me respondió.

arabi, anche se non si modificano, si valorizzano e arricchiscono gli schemi accentuali determinati dall'evoluzione fonetica latino > romanzo: infatti entrano ora polisillabi normalmente più lunghi di quelli del patrimonio latino (a parte le parole composte): *alcaabofa, atalaja*; aumentano le parole ossitone (*algotin, marfil*), molte con finale vocalico (*carneit, maravedit*); aumentano anche le parole parossitone con finale consonantica (*arçicar, alferex*) e le proparossitone (*alberthigo, álgebra*).

Infine, con l'occupazione di Al-Andalus, le regioni cristiane del nord perdettero un centro linguistico normativo, cosa che produsse una frammentazione dialettale ancora maggiore di quella del periodo visigoto.

6. LA NASCITA DEL CASTIGLIANO

24. QUADRO STORICO

Nella zona settentrionale della penisola si formarono dal sec. VIII organismi statali che procedettero a una più o meno sistematica riconquista del territorio caduto in mano ai mori. È importante dal punto di vista linguistico il fatto che la riconquista (*Reconquista*) avanza da nord a sud secondo fasce verticali, spesso passando attraverso una fase di spopolamento strategico (i cristiani trasferivano al nord le popolazioni mozarabe) e di un successivo ripopolamento (*repoblación*).

Nella parte occidentale il regno asturiano-leonese (capitale Oviedo, trasferita a León verso l'anno 920) ebbe una certa supremazia per lo meno fino alla fine del sec. X; si considerò l'erede del regno visigoto e fu linguisticamente conservatore. La battaglia di Covadonga (722), dove il semilegendario Pelayo, che si era rifugiato sulle montagne del nord ed è considerato il fondatore del regno asturiano-leonese, trionfò degli arabi, fu nella realtà storica un episodio militare di scarsa importanza; invece il genere di Pelayo, Alfonso, re delle Asturie, mise a ferro e fuoco la zona alta del Duero (*EXTREMA DURI* > *Extremadura*). Nella parte orientale si formò il regno di Navarra, il cui nucleo originale fu la popolazione basca intorno a Pamplona, ma in un secondo tempo ebbe il predominio il regno di Aragona, anteriormente subordinato alla Navarra.

Nel sec. IX la Castiglia, al cui lento ripopolamento contribuirono in gran numero i baschi, era una regione marginale del regno leonese e doveva il suo nome ai 'piccoli accampamenti militari' (*CASTELLA*, plur. di *CASTELLUM*, diminutivo di *CASTRUM*) che la difendevano dagli attacchi nemici. I castigliani, discendenti dai cantabri [§ 12], manifestano lo stesso spirito di indipendenza dei loro antenati, opponendosi al *Fuero juzgo*, lottando per rompere la su-

bordinazione ai sovrani leonesi e successivamente per imporre l'egemonia del nuovo Regno di Castiglia nella penisola.

La storia politico-militare della Castiglia e la parallela storia linguistica del castigliano negli anni che vanno dal conte Fernán González (m. 970) al re Fernando III (1217-1252) sono state patagonate da Ramón Menéndez Pidal a un cuneo che preso a martellate dal nord (Amaya [in basco 'confine'] e poi Burgos), andò penetrando sempre più nel sud (Segovia, Avila, Toledo ecc.), spingendo allo stesso tempo verso est ed ovest; il regno si ingrandì a spese di Al-Andalus, delle Asturie-León e della Navarra-Aragona, e l'idioma a poco a poco assorbì il mozárabe e ridusse a espressione dialettale il leonese e l'aragonese. La riconquista della Catalogna fu iniziata da Ludovico il Pio e la regione fu divisa in contee dipendenti dalla Francia, dalla quale riuscirono a emanciparsi nel sec. XII. Il regno del Portogallo si formò nello stesso sec. XII, quando si rese indipendente dal regno di León. Alla morte di Fernando III ai mori restava solo il regno di Granada, con Málaga e Almería.

25. LA FRAMMENTAZIONE DIALETTALE E LA POSIZIONE DEL CASTIGLIANO

I principali dialetti iberoromani del Medio Evo sono (da ovest a est): il gallego-portoghese, l'asturiano-leonese, il castigliano, il navarro-aragonese e il catalano; nel sud, le parlate mozarabe. Il cast., piccolo dialetto isolato nella Cantabria, romanizzata tardi e male, è un idioma caratterizzato da una struttura molto particolare, che estremizza le differenze con gli altri dialetti peninsulari (1). Per documentare la frammentazione linguistica ricorremo ai tratti fonetici seguenti, dove il cast. verrà paragonato al leon. e all'arag.

a) Tratti esclusivi del cast.:

i) La G- e la I- davanti a E, I atone in cast. scompaiono: GERMANU > *hermano*, GINESTRA > *hiniesta*, *IENUARIU (per IANUARIU) > *enero*; negli altri dialetti restano: leon. *germano*, arag. *giniesta*. Cf. anche gal. *xesta*, pg. *giesta*, ast. *xines-ta*, cat. *ginesta*; gal. *xaneiro*, pg. *janeiro*, ast. *jeneiro*, arag. *genero*, cat. *gener*.

ii) La F- iniziale in cast. si aspira e dopo diletua: FURNU > *horno* (§ 14,4,1); negli altri dialetti resta: leon. e arag. *forno*. Cf. anche gal. e pg. *forno*, ast. *forma*, cat. *forri*. Quanto alla F-, si ricordi che gli spagnoli emblematizzarono l'unione dinastica dei Re Cattolici (Isabella di Castiglia e Fernando di Aragon) con il disegno di un rametto di finocchio glossato con i seguenti versi: «Llámala Castilla *ingio*, / que es su letra de Isabel; / llámala Aragón *finjio*, / que es su letra de Fernando».

iii) I gruppi L+IOD, K'L, G'L in cast. passano a [dʒ]/[ʒ] e poi a [x]: FILIU

> *hijo*, SPECULU > *espigo* (§ 20,4j); in leon. si ha *fyjo* e *espello*, in arag. *fillo* ed

6. La nascita del castigliano

espillo. Cf. anche gal. *fillo*, pg. *filbo*, ast. *fyju*, cat. *filí*, gal. *espello*, pg. *espello*, ast. *espyu*, cat. *espillí*.

iv) I gruppi -KT- e -(U)LT- in cast. passano a [s]: LACTE > *leche* (§ 14,b,2) e MULTU > *muello* (§ 20,4j); in leon. e arag. *lete* e *muello*. Cf. anche gal. e pg. *late*, ast. *leche* (= cast.), cat. *llet*, gal. *moito*, pg. *muello*, ast. *muncho* (con [s] come il cast.), cat. *molt*.

v) I gruppi SKE, SK+IOD e ST+IOD in cast. passano a [ts] (alla pari di cons.+T+IOD (§ 20,4f)) e poi a [θ]: PISCE > *pez*; in leon. e arag. a [s]: *peixe*, *peix*. Cf. anche gal. e pg. *peixe*, ast. *peixe*, cat. *peix*.

vi) La IOD impedisce il dittongamento di E, O toniche in cast.: OCULU > *ojo*; ma non in leon. e arag.: *uello*. Cf. anche gal. *ollo*, pg. *olho* (senza dittongo), ast. *güeyu*, cat. *ullí*.

b) Tratti che il castigliano condivide con il leon. o con l'arag.:

i) Il cast. condivide con il leon. la palatalizzazione dei gruppi iniziali PL-, KL-, FL-: PLUERE > *llaver*, CLAMARE > *llamar*, FLAMMA > *llama*; in leon. il risultato è una [s]: CLAMARE > *xamar* [šamár]. In arag. si mantengono i gruppi (come in cat. o in fr.): CLAMARE > *clamar*.

ii) Il cast. condivide con l'arag. l'evoluzione MB > m: PALUMBA > *paloma* (leon. *palomba*) (§ 17,3) e le riduzioni AI > e, AU > o: CARRARIA > *CARRAIRA > *carreira* 'corsa' (leon. *carreira*), TAURU > *toro* (leon. *torru*).

(1) Allo sp. succede il contrario che al fr., dove la lingua nazionale si fonda nel dialetto dell'Île-de-France, che è un idioma di compromesso tra le strutture linguistiche degli altri dialetti d'oil. Non è invece possibile un confronto con l'it., dove la mappa dialettale è molto più variata che in qualsiasi altra lingua di cultura importante (per lo meno occidentale).

26. I DIALETTI MOZARABI

La lingua dei *mozárabes*, anch'essa divisa in dialetti, fu più conservatrice delle parlate del nord (§ 18), anche se, man mano che la *Reconquista* avanzava, finì per dissolversi in esse (§ 24). I *mozárabes* non produssero una grande letteratura nel loro idioma, ma grazie ai glossari ispano-arabi, citazioni, iscrizioni e, benché occorra maneggiarle con cautela, le cosiddette *jarchas* o *khargyat* (versi finali in lingua ibrida - con molti elementi romanzi- di poesie scritte in ar. classico o in ebreo) (1) si può avere un'idea sommaria della loro maniera di parlare. Senza entrare in particolari, sarà curioso paragonare, con Antonio Alatorre, la fra-se seguente (costruita con parole mozarabe tutte attestate) *becharé la dolche fache del fillolo*, con la sua corrispondente italiana *barciare la dolce faccia del figliolo*: la stupefacente somiglianza si deve al fatto che tanto l'italiano come il *mozárabe* sono più vicini al latino del castigliano.

(1) Per avere un'idea del carattere misto del linguaggio delle jarchas, si legga la seguente, dove la percentuale dei vocaboli arabi (scritti in corsivo) non è troppo alta: «Ya mamma, mio *al-habibi* / bayse e no me tornade. / Gar ke fareyo, *ya* mamma / in no mio *'ina'* lešade» («Oh madre, il mio amico / se ne va e non torna da me / Dimmi che farò, madre, / se la mia pena non diminuisce»).

27. I PRIMI TESTI SCRITTI

Tralasciando parole isolate in documenti notarili, che rappresentano piuttosto l'aspetto lessicale del cosiddetto latino "circa romanum" (ossia un lat. che attinge i modi del volgare; per es. *felgarias* 'eccetti' in un documento asturiano del 775 o *carreta* in un altro del 804, sempre delle Asturie) i primi testi scritti in iberoromanzo sono le *Glosas Emilianenses* (chiose a sermoni di Sant'Agostino, metà del sec. X?) e le *Silenses* (chiose a un Penitenziale, seconda metà del sec. X), provenienti dai monasteri di San Millán de la Cogolla e di Santo Domingo de Silos, entrambi vicini a Burgos. In realtà le *Glosas Emilianenses* e *Silenses* non sono scritte in castigliano, bensì in navarro-aragonese ovvero in aragonese o ancora in castigliano-riogano (secondo i diversi studiosi). Le *Glosas Emilianenses* contengono pure alcune parole in lingua basca [§ 12]. Le glosse sono spiegazioni in romanzo di parole latine che risultavano poco comprensibili: per es., nelle *Glosas Emilianenses*; "Repente = lueco" (cioè *luogo*); "erubescunt = se betegu[n]dian" (*se vergoñan*, cioè *se avergüenzan* 'si vergognano'); nelle *Silenses* "comburatur = kematu siegat" (*sea quemado* 'sia bruciato'); "femura = campas" (pronunzia *cambas* e cf. fr. *jambes* e it. *gambe*, letteralmente 'gambe'; in sp. ant. si disse pure *camas*, con MB > m [§ 25, b, 2]). In un caso il glossatore emilianense non si limita a tradurre, ma aggiunge alcune parole, che costituiscono quindi il primo testo originale in iberoromanzo:

como ajutorio de nuestro dueno, dueno Christo, dueno Salbator, qual dueno getena honore, e qual dueno tienet ela mandatione como Padre, como Spiritu Sancto, enos sieculos delos [s]ieculos. Facanos Deus omnipote[n]s tal serbitio fere ke deante ela sua face gaudioso segamus. Amen.

Traduzione: «con l'aiuto di nostro signore, (il signore) Cristo (signore) Salvatore, il quale signore è nell'onore, e il quale signore ha il comando con il Padre e con lo Spirito Santo nei secoli dei secoli. Dio onnipotente ci faccia fare un tal servizio che possiamo essere gioiosi davanti al suo volto. Amen».

28. L'INFLUSSO GALLOROMANZO

Con il sec. XI comincia il processo di integrazione della penisola iberica nella comunità dei popoli cristiani e romanzi, il che permette anche di controbattere la grande influenza islamica. Tre sono i fatti che favoriscono questa integrazione:

i) il "camino francés", ossia il pellegrinaggio a Santiago de Compostela, in Galizia (inizialmente attraverso San Sebastián, Guernica, Bilbao, Laredo, Santander e Oviedo, poi attraverso Pamplona, Logroño, Burgos, León e Astorga), portò in Spagna moltissimi "francos" (francesi e provenzali); interi testi sono scritti in prov. (come i *fueros* [legislazioni locali] di Estella [Navarra] e di Jaca [Aragona]) o in un linguaggio ibrido (come il Fuero di Avilés, in prov. e ast.);

ii) la riforma cluniacense, che comportò la sostituzione del rituale mozarabico con quello romano, dell'arte mozaraba con quella romanica e della scrittura visigotica con quella post-carolina;

iii) i legami dinastici (per es. Alfonso VI, il re del Cid, si sposa dapprima con una principessa aquitana, quindi con una borgognona; dalle sue due figlie, sposate con due principi francesi, discendono la dinastia castigliana e la portoghese).

Le colonie di "franchi" furono assimilate, ma lasciarono tracce linguistiche cospicue e soprattutto una notevole influenza lessicale. Tra i vari campi semantici rammentiamo i seguenti:

- i) mondo ecclesiastico: *deán* 'decano, vicario', *fraille* 'frate', *berere* 'eretico', *monje* 'monaco', *preste* 'prete' (e *arapreste* 'arciprete');
- ii) mondo feudale e cavalleresco: *coraje* 'coraggio', *duque* 'duca', *homenaje* 'omaggio', *linaje* 'lignaggio', *lisonja* 'lusinga', *mensaje* 'messaggio', *palafre* 'palafreno';
- iii) commercio e vita quotidiana: *hostal* 'locanda', *jardín* 'giardino', *jornada* 'giornata', *manjar* 'mangiare, cibo', *mesón* 'osteria', *viage* 'viaggio';
- iv) altri: *doncel* 'paggio' e *doncella* 'donzella', *ligero* 'leggero', *merchante* 'mercante', *ruñedor* 'usignolo', *salvaje* 'selvaggio'. Il suffisso *-aje*, molto usato nei gallicismi precedenti, è il corrispondente dello sp. *-azgo* (entrambi derivano da -A-TICU).

Tra i gallicismi ristretti al periodo antico: *abontar* 'disonorare' (francesismo) *ávil* 'malvagio' (provenzalismo), *trobar* 'comporre un testo letterario' (provenzalismo).

Nella fonetica il modello francese fa aumentare considerevolmente il numero delle parole apocope (in fr. la caduta dell'atona finale è fenomeno ben più generalizzato); accanto a *mar*, *pan*, *sal* ecc., nei secoli XI-XIII si danno numerosi casi di apocopi poi rientrate, per es. *com* per *como* 'come', *dix* per *dixse* 'dissi', *fax* per *faxe* 'fa', *grand*, *noch*, *partios* per *partiose* 'se ne andò', *puent*, *tod* per *todo* ecc. E a volte, cadendo la voc., la cons. "esposta" si modifica (in genere si assorda: *nueve* > *nuev* > *muef*, o, nel caso della [X], si depalatalizza: *valle* > *val*). Il



fenomeno affetta in gran misura i pronomi atoni: *no me traje > no'm trax, que se dice > que's dix* ecc.

Di origine fr. è anche il digramma *cb* per l'affricata prepalatale sorda (si noti che in antico fr. *cb* si pronunciava [tʃ], non [s]). Curiosamente la parola *español* è un provenzalismo o un catalanismo: l'evoluzione schiettamente castigliana dell'etimo HISPANIOLU avrebbe prodotto **españuelo*.

7. IL CASTIGLIANO MEDIEVALE

29. IL CASTIGLIANO E GLI ALTRI DIALETTI

Le prime espressioni letterarie spagnole non sono scritte tutte in castigliano: non solo esiste un'importante produzione in arabo e un'altra, meno consistente, in latino, ma, a causa della mancanza di una tradizione lirica precoce, i trovatori catalani usano il provenzale e Alfonso X ricorre al galego per le sue *Cantigas de Santa María*. E molti testi furono composti da autori leonesi o aragonesi, nonostante i codici conservati possano presentare un aspetto linguistico non originale o per lo meno confuso, a causa dell'interferenza e sovrapposizione di vari copisti provenienti da zone dialettali diverse (1). Ma con l'andare del tempo il castigliano impone la sua egemonia sugli altri dialetti, e agli inizi del sec. XV aragonese e leonese sono quasi scomparsi dalla mappa letteraria della penisola. Verso la fine del sec. XV l'unica traccia scritta del leon. è un linguaggio rustico (ma artisticamente elaborato sopra tutto in testi teatrali - per es. da Juan del Encina) chiamato *sayagnés* (da Sayago, in provincia di Zamora).

(1) Caso tipico della confusione dialettale antica è il *Libro de Alexandre* (inizi del sec. XIII): dei due codici che lo trasmettono, uno è pieno di aragonesismi e l'altro di dialetto originale del testo, nel caso delle opere poetiche, può essere fornito dalle parole in rima: se in un manoscritto *oreja* ('orecchia') rima con *bella*, possiamo supporre che l'originale avesse in realtà *orella*, forma non castigliana, e che tutto il testo fosse scritto da un autore non castigliano. È chiaro che se i versi fossero assonanzati (cioè dotati dell'uguaglianza dei soli suoni vocalici a partire dall'ultima voc. accentata, come per es. nelle parole *espErA* e *orquEstA*, assonanzate in *-á*), non potremmo inferire nulla dall'esempio citato. Problemi simili si trovano nella trasmissione manoscritta di opere fr. e it. del Medioevo.

30. TOLEDO E ALFONSO X

È fondamentale il ruolo svolto dalla città di Toledo, ripresa agli arabi nel 1085 e diventata capitale del regno di Castiglia due anni dopo, luogo di convivenza di mori, ebrei, mozarabi cristiani e riconquistatori, e centro di attrazione culturale. Spicca la funzione della "scuola dei traduttori toledani", fondata dall'arcivescovo Raimondo (1125-1152) e formata da dotti di tutta Europa, che fece conoscere molte opere della letteratura orientale (e di quella greca filtrata attraverso l'arabo) agendo in questo modo: mentre un dotto 'locale' (spesso ebreo) traduceva oralmente dall'arabo o dall'ebraico in volgare, un altro (occidentale) ascoltava questa versione romanza e la metteva per scritto nel latino della comunità colta internazionale; in questo modo si perdeva però la versione orale spagnola. Malgrado la mancata registrazione scritta, la lingua spagnola doveva godere di stima (cioè i parlanti dovevano avere una precisa coscienza linguistica) se serviva da tramite per tradurre testi di rilevantissimo carattere culturale (per es. opere di Aristotele).

Nel sec. XIII, Alfonso X (detto 'el Sabio', cioè 'il Dotto', 1220-1284) continuò questa iniziativa, e non solo diresse i suoi interessi verso altri campi del sapere e altre lingue, promovendo -sopra tutto nella sua opera storiografica- molte traduzioni dal latino e dal francese, ma mise per iscritto i testi castigliani, diventando effettivamente il fondatore della prosa spagnola. Mosso da una vera e propria politica linguistica, intervenne personalmente nel lavoro dei traduttori: nel prologo al *Libro de las estrellas fijas* si dice che il re

tolló las razones que entendió eran sobejanas e dobladas e que non eran en castellano drecho, e puso las otras que entendió que complian; e quanto en el lenguaje, endreçólo él por síse.

Ossia revisionò personalmente la traduzione, tolse parole e frasi inadeguate e ridondanti, le sostituì o aggiunse quelle che giudicò opportune e rese il testo forbitto in un linguaggio 'drecht'. Recentemente l'interpretazione di questa citazione è stata ridimensionata e l'opinione degli ultimi studiosi è che si riferisca solamente alla traduzione del *Libro de las estrellas fijas*, a proposito della quale risalta l'impegno di trovare parole adeguate (sarebbe questo il *castellano drecho*) per tradurre i termini scientifici dell'arabo e mettere così il cast. al livello delle altre lingue di cultura, come lo stesso arabo o il latino. Parallela-mente all'opera di Alfonso X si realizzarono, nel sec. XIII, altre traduzioni importanti (per es. la versione della Bibbia). Al mecenatismo del *rey Sabio* si può paragonare, benché su scala più ridotta, quello di Juan Fernández de Heredia (1310-1396), che fece tradurre molte opere (notevole il caso di Tucidide, perché si tratta della prima traduzione diretta dal greco a una lingua europea moderna) in un dialetto aragonese che tuttavia era già molto castiglianizzato (§ 29).

Lo spagnolo alfonsoino, benché basato in ultima istanza sul castigliano vecchio di Burgos, rivisto secondo l'attuale norma toledana, cetca un equilibrio, una forma stabile e un decoro attraverso vari mezzi, fra i quali rammenteremo i seguenti:

i) Normalizzazione della grafia. Per es. se prima per rappresentare il suono [ñ], nuovo rispetto al lat., i copisti si arrangiavano alla meglio: *segnal, signal, senial, senial, senial, senial, senial* ecc., e in certe zone periferiche del cast., anche *senbal* o *senyal*, ora si usa solo *señal* o (che è lo stesso) *señal*. Nei manoscritti medievali la nasale veniva spesso abbreviata con un segnetto orizzontale sopra la lettera precedente: per es. *táto* vale *tanto*, *áia* vale *anima*; tale segno si chiama TITULUS (> *ilde*). Quindi in origine la ñ non è altro che una doppia *n* (*nn*) con la seconda consonante abbreviata.

ii) Riduzione (fino a un certo punto) di forme multiple, con preferenza per la più moderna. Per es. tra *vendegar* e *vengar* (due tappe evolutive di VINDICARE) viene preferita la seconda.

iii) Rifiuto di volgarismi. Alfonso boccia *-illo* per *-iello* e *b-<f*, forme considerate malsonanti a Toledo, e continua a dire *castiello* e *fablar*. La terminazione *-illo* si generalizzerà nel sec. XIV, la *b-* entrerà più tardi.

iv) Parca introduzione di cultismi, evitati quando è possibile sostituirlti con parole schiettamente castigliane: così il re preferisce *longueza* e *ladeza* a *longitud* e *latitud*, *estrellero* a *astrólogo*, e quando non li può evitare si preoccupa di glossarli: «*rector*, que quiet tanto dezir como regidor del estudio». («Rettore, che significa direttore dello studio [*studium*, lat. *studium*, è nel Medio Evo l'università]»).

31. SPAGNOLO ANTICO E SPAGNOLO MODERNO

La differenza tra lo sp. ant. e quello di oggi non è così grande come quella che esiste tra il francese ant. e il contemporaneo (che sono due lingue con strutture diverse), ma non è neppure così (relativamente) piccola come quella che si nota tra l'italiano di Dante e quello dei nostri giorni (che, per es., condividono lo stesso sistema fonemico). I francesi hanno bisogno di vere e proprie 'traduzioni' delle loro opere medievali, mentre gli italiani, malgrado moltissime difficoltà, presumono di leggere direttamente i loro autori antichi. Lo spagnolo sta a mezza strada, e infatti l'abitudine di tradurre nella lingua contemporanea i testi medievali è più recente e meno generalizzata.

a) La differenza più importante riguarda il sistema dei suoni. Lo sp. ant. ha i seguenti fonemi, che successivamente sono scomparsi:

i) affricata dentale sorda ([ts], scritta *ç* o *c* davanti a palatale) e sonora ([dz] scritta normalmente *ç*) (§ 20); "coppie minime": *deçir* ([detsir] < DISCEDERE, 'allontanarsi, andarsene') e *deçir* ([dedzir] < DICERE, 'dire');

- ii) fricativa palatale sorda [ʃ] scritta normalmente x [§ 14 o 25] e sonora [ʒ], scritta j o g [§ 20]; anche qui ci sono coppie minime: *fxo* [híʃo] < *FIXU*, 'fisso' e *fxjo* [híʒo] < *FILIU*, 'figlio';
- iii) affricata palatale sonora [dʒ], scritta j o g [§ 20] probabilmente fase anteriore della fricativa palatale sonora [ʒ]; si oppone alla sorda [tʃ]: *cojo* [kóʒo, kózo] < *COLLIGO* 'prendo' e *cocho* [kóʃo] < *COCTU*, 'cotto' (1);
- iv) fricativa alveolare sonora [z], scritta j, che si oppone alla sorda [s], scritta anticamente s: *oso* [ózo] < **AUSO*, 'io oso', presente di *osar* e *osso* [óso] < *URSU*, 'orso'.
- v) Inoltre lo sp. ant. distingue tra l'occlusiva [b] e la fricativa [β] non in base alla posizione, ma in riferimento all'eimologia: si pronuncia [b] quando nell'eimio c'era una [p], si pronuncia [β], quando c'era una [b] o una [w]. Per es. *riba* (con [b]) < *RIPA*, mentre *haber*, scritto normalmente *aver* (con [β]) < *HABERE* e *vida* (con [β] iniziale) < *VITA*. Coppia minima: *nebos* [wéβos] < *OPUS* contro *buevos* [wéβos] < **OVOS* (per L.C. OVA).

b) Ma un testo antico presenterà, per il lettore di oggi, oltre le peculiarità fonetiche, tutta una serie di divergenze linguistiche d'altro tipo, come per es. le seguenti. Nella morfologia:

- i) nomi indeclinabili come *díos* (*el díos* e *los díos*), mod. *díos-dioses*,
- ii) participi passati in *-udo*, come *conoscudo* 'conosciuto', *entendudo* 'inteso' ecc., mod. *conocido*, *entendido*;
- iii) perfetti forti poi passati a una forma regolare: *miso* 'mise' (mod. *metió*), *nasco* 'nacque' (*nacío*), *priso* 'prese' (*prendío*) ecc. o in ogni modo diversi dagli attuali, come *estido* 'stette' (mod. *estuvo*);
- iv) desinenze del tipo *cantades* 'voi cantate' (mod. *cantáis*), *tení* 'aveva' (*tenía*);
- v) particelle con varianti a seconda che la parola cominci per cons. o per voc.: *doña Sol*, ma *don Elvira* (le due figlie del Cid; la *-a* di *doña* si apocopa davanti alla *e-* di *Elvira* e quindi la *-n*, esposta, si depalatalizza come la [X] nell'apocope *valle > val*) [§ 28]), *muy bueno*, ma *much alegre*, *la casa*, ma *ell espada* ecc. Le varianti delle particelle dipendono da condizioni di fonetica sintattica, essendo morfemi privi di accento proprio, che si appoggiano alla parola seguente (*proclitica*); al sintagma, pronunziato con una sola emissione di voce, si dà il nome di *síntema*. L'articolo generalizzante, per es., deriva dal pronome lat. *ILLE*; nel síntema *ILLA ANIMA* (unico accento quello di *ánima*) si produsse facilmente l'elisione della parte finale della particella proclitica (*apocope*): *ell(a) alma > ell alma* (e poi, dato che il cast. rifiuta il suono [X] finale) > *el alma* (forma in uso ancor oggi), mentre in *ILLA MATRE* (unico accento quello di *MÁTRE*) si produsse la caduta della parte iniziale (*apocope*) dell'articolo: (*e*)*lla madre > lla madre > la madre*.
- c) Nella sintassi, si rammentino per lo meno:
- i) le concordanze del tipo *ha escrita la carta* (mod. *ha escrito*);

ii) l'uso dell'articolo davanti al possessivo (oggi vietato, come in fr.): *los sos ojos* 'i suoi occhi' (mod. *sus ojos*); e anche *un su amigo* (mod. *un amigo syyo* o *uno de sus amigos*);

iii) l'uso di *ser* come ausiliare di verbi intransitivi: *es nacido* 'è nato' (mod. *ha nacido*), *eran idos* 'erano andati' (*habían ido*);

iv) la mancanza della preposizione *a* fra verbo di moto e infinito: *iré buscar* 'andrò a cercare' (mod. *iré a buscar*).

v) il rispetto della legge Tobler-Mussafia, in base alla quale i pronomi atoni seguono il verbo (enclitici) all'inizio di frase (o comunque dopo pausa) e dopo le congiunzioni copulativa e avversativa: *Djome* (non *Me dijo*); e *fallóla* (non *e la falló*, mod. *y la balló*). L'enclisi dei pronomi (a parte negli imperativi: *dímelo*, *cógelos*) è oggi praticamente inoperante, tranne che in frasi fatte (e di sapore antiquato) del tipo *¡álgame Dios!* o in un caso come la parola *pésame*, diventata un sost. ('condoglianze', letteralmente 'mi dispiace'). È tuttavia rimasta come tratto regionale ast.

vi) la paraipotassi: una subordinata è collegata alla reggente con una congiunzione copulativa: *quando vino e dixom que...* 'quando venne (e) mi disse che...' (anche in it. antico);

vii) i frequenti anacoluti; per es.: *ca las mugeres, ayuntadas, en sí hay muchos en gaño*, lett. 'ché le donne tutte, in loro vi sono molti inganni' (es. tratto dal *Sen debar*, sec. XIII).

d) Nel lessico molte parole oggi sono scomparse: *aina* 'presto', *ál altro* (< **ALID* per *ALIUD* - la parola *ál* sopravvive nel proverbio con omoteleuto «*Debajo del sayal hay ál*» [lett. 'Sotto il saio c'è dell'altro'], con allusione ai frati ipocriti), *amar* 'pensare' (< *ADESTIMARE*), *lazrar* 'soffrire', *maguer* 'sebbene' ecc., oppure hanno un diverso significato: *Castigos y documentos* (titolo di un libro) 'consigli e insegnamenti', *pecado* 'demonio' ecc.

(1) L'evoluzione [dʒ] > [ʒ] è anche del fr., dove *juge* ('giudice') passa da [dʒüdʒe] a [ʒüʒ]; curiosità: l'inglese ha preso in prestito la parola fr. quando si pronunziava con la [dʒ]: cf. ingl. *judge* [dʒʌdʒi].

32. DOPO ALFONSO X

A partire da Alfonso X cresce la massa dei testi scritti in cast., sia traduzioni, sopra tutto dal lat. e dal fr., sia libri originali in vari generi letterari, fatto che di per sé contribuisce a fissare e a diffondere la lingua spagnola, che a poco a poco finisce con l'imporsi anche nella poesia lirica. Tuttavia, ancora nelle opere del XIV sec., fra le quali si contano capolavori come il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz o il *Conde Lucanor* di Juan Manuel, si avverte la presenza di tratti dialettali (per es. i leonesismi del ms. S del *Libro de buen amor*). Nel sec. XV

comincia anche l'influenza italiana (e non solo di Dante, Petrarca e Boccaccio) che porterà all'introduzione dell'umanesimo e del rinascimento nelle lettere spagnole. Spicca, nella prima fase, l'attività di proiezione europea del Marqués de Santillana e di Enrique de Villena. La corrente italianizzante penetra dapprima in Catalogna; per questo in certi casi abbiamo traduzioni in cast. di opere italiane attraverso il catalano. Infine nella seconda metà del sec. XV cominciano a diffondersi a Barcellona, Zaragoza, Valencia e Sevilla le tipografie, che avranno un ruolo notevole nella normalizzazione dell'idioma.

Speciale attenzione merita in questo periodo l'introduzione di molti cultismi, sopra tutto voci di origine latina (o ellenismi latinizzati, v.g. *teatro*). L'espressione più evidente di questa tendenza si dà nel sec. XV, in particolare con un autore come Juan de Mena, onomatopoeico instancabile di cultismi, non pochi dei quali sono sopravvissuti nel lessico cast.: *convocar, elocuencia, enorme, exhortar, innumerable, longevo, senectud, turbulento* ecc.

Viceversa, i cultismi sintattici che diventano di moda nel prerinascimento e che caratterizzeranno un versante dell'uso artistico della lingua nei secoli seguenti, sembrano al lettore di oggi una mera anticaglia: inversioni come «en pocas le respondiò palabras» (Villena), frasi infinitive come «vimos las islas Eolias estar» (Mena, per «vimos que estaban las islas Eolias») ecc. Parallelamente alla corrente colta ha un importantissimo sviluppo quella popolare, in prosa e in verso. Un eccellente esempio di prosa popolareggiante offre nel XV sec. l'Arcipreste de Talavera (parla una donna avara): «¿Quién comió este huevo? ¡Quién comió este huevo comida sea de mala ravia! ¡Ay, huevo mío de dos yemas, que para echar vos guardava yo! ¡Ay, huevol! ¡Ay, qué gallo e qué gallina salieran de vós! Del gallo fiziera capón que me valiera veynte maravedís, e la gallina catorze» ('Chi ha mangiato questo uovo? Chi lo ha mangiato, che sia divorata dalla mala rabia! Ohimè, uovo mio dai due tuorli; figuriamoci se io vi conservavo per buttarvi, Ohimè, uovo!, Ahì che gallo e che gallina sarèbbero usciti da voi! Del gallo avrei fatto un cappone che mi avrebbe fruttato venti maravedí, e la gallina quattordici?').

8. LO SPAGNOLO DEI SECOLI D'ORO

33. QUADRO GENERALE

Nel 1492 succedono avvenimenti storici decisivi: la scoperta dell'America caduta di Granada e l'espulsione degli ebrei. Carlo I, nipote dei Re Catt (che nel 1479 avevano unito la Castiglia e l'Aragona) regnò su una Spagnaificata, su Napoli, le due Sicilie, il "Milanesado" e le terre che si scoprivano Nuovo Mondo: la Spagna divenne la prima potenza europea. Tra il 1580 1640 anche il Portogallo e i suoi domini passarono a far parte dell'imperogno. Tuttavia, malgrado il matrimonio dei Re Cattolici, la Castiglia l'Aragona conservarono integralmente le loro istituzioni e si divisero le zone influenza politica: la prima non intervenne nell'espansione italiana (e infatti primi ispanismi introdotti nei dialetti italiani sono per lo più dei catalanism la seconda non prese quasi parte alla scoperta e alla colonizzazione dell'America (non esistono aragonesismi nello spagnolo americano).

I due secoli degli "Austrías" (la casa degli Absburgo) sono i "siglo: oro" (secoli d'oro) della letteratura spagnola, anche se al singolare ("siglo: oro") ci si riferisce al periodo di maggior fioritura, più o meno dal 1550 1650, epoca che costituisce le coordinate temporali nelle quali matura la maggioranza dei mutamenti linguistici dallo spagnolo medievale al moderno.

Nel 1561 Filippo II porta la corte a Madrid, che diventa, grazie al cenismo monarchico, il luogo di massima concentrazione dell'attività letteraria. D'altra parte la Spagna e il suo impero formano in questo periodo un'entità culturale unica, senza divisioni: molti scrittori nati nella penisola si recano in America (Mateo Alemán, Tirso de Molina ecc.) e per converso molti scrittori nati nelle colonie si stabiliscono nella madrepatria (el Inca Garcilaso, Ruy Alarcón etc.). Durante il XVII secolo la Spagna, dopo aver abbandonato il progetto imperiale, cerca di costituire uno stato moderno, accentuando la

labras, así, era entonces un método explicativo universalmente aceptado.] Se admitía que, pues los nombres han sido dados a las cosas para expresar la naturaleza de éstas, era posible conocer las naturalezas de las cosas encontrando el sentido primitivo de sus nombres; [por ejemplo: *mulier* < *mollis aer*; *cadaver* < *caro data vermicibus*]. A la explicación etimológica se une, con frecuencia, la interpretación *simbólica*, que consiste en tratar las cosas mismas como *signos* y en desentrañar sus significaciones. Cada cosa tiene generalmente varios significados. Un mineral, una planta, un animal, un personaje histórico, pueden, simultáneamente, recordar un suceso pasado, presagiar un acontecimiento futuro, significar una o varias verdades morales y, por encima de éstas, una o varias verdades religiosas. El sentido simbólico de los seres era entonces de tal importancia que, a veces, se olvidaba verificar la existencia misma de aquello que lo simbolizaba. Un animal fabuloso —el fénix, por ejemplo— constituía un símbolo tan precioso de la resurrección de Cristo, que nadie pensaba en preguntar si existía el fénix. [...] A las interpretaciones etimológicas y simbólicas hemos de añadir el razonamiento por *analogía*, que consistía en explicar un ser o un hecho por su correspondencia con otros seres u otros hechos. Método legítimo éste y utilizado por todas las ciencias, pero que los hombres de la Edad Media emplearon más como poetas que como sabios. La descripción del hombre como un universo en pequeño, es decir, como un microcosmos análogo al macrocosmos, es el ejemplo clásico de este modo de razonamiento. Así concebido, el hombre es un universo a escala reducida: su carne es la tierra, su sangre es el agua, su aliento es el aire, su calor vital es el fuego, su cabeza es redonda como la esfera celeste; en ella brillan dos ojos, como el sol y la luna; siete aberturas en su rostro corresponden a los siete tonos de la armonía de las esferas; su pecho contiene el aliento y recibe todos los humores del cuerpo, de igual modo que el mar recibe todos los ríos; y así se continúa indefinidamente, como atestigua, v.gr., el *Elucidarium* atribuido a Honorio de Autun. Cuando estos diversos modos de razonamiento concurren para explicar un mismo hecho, se obtiene el tipo de inteligibilidad más satisfactorio para un espíritu medio [del período en cuestión], que estuvo constantemente repartido entre la imaginación de sus artistas y la razón racionante de sus dialécticos.

H. J. CHAYTOR

VERSO Y PROSA, LITERATURA PARA OÍR Y LITERATURA PARA LEER

El abismo que separa la edad del manuscrito de la edad de la imprenta no siempre es algo debidamente comprendido y tenido en cuenta por quienes empiezan a leer y a estudiar la literatura medieval. [...] Es fácil olvidar que estamos ante la literatura de una época en la que las normas ortográficas eran variables y el rigor gramatical no se apreciaba demasiado, en la que la lengua era fluida y no se consideraba necesariamente como un distintivo de nacionalidad,¹ en

H. J. Chaytor, *From script to print. An introduction to medieval literature*, Heffer, Cambridge, 1945; Sidgwick and Jackson, Londres, 1966, páginas 3, 12-13, 52-53, 57, 58-59, 83, 85, 89, 112-113.

1. [«En la Edad Media la lengua tenía muy escaso sentido político, por no decir ninguno. (...) El celta y el ibero desaparecieron y fueron sustituidos por el latín en la Galia y en España, no sólo porque el latín fuese la lengua oficial y legal, sino también porque era la lengua de una civilización superior y más atractiva. (...) En la Edad Media, el sentido de universalismo, la aceptación del Imperio, de la Iglesia Católica y del latín como su lengua oficial, se impusieron a cualquier noción de sentimiento nacional que pudiera haber inspirado respeto por una lengua vernácula. (...) La preocupación principal de los que pensaban y escribían era utilizar un medio expresivo que les capacitara para comunicar sus pensamientos a los demás. Para fines teológicos, o lo que hoy pudiéramos llamar científicos, naturalmente el latín tenía una primacía absoluta; era conocido de todos y poseía el vocabulario preciso para tratar temas técnicos, y en este aspecto ninguna de las lenguas vulgares podía compararse con él. Los escritores que se dirigían a un público más popular estaban dispuestos a renunciar a la lengua de su niñez por una lengua extranjera, cuando intervenían consideraciones de carácter cultural o estético. (...) El trovador catalán Ramon Vidal de Besalú, que probablemente vivió a fines del siglo XII, explica en el prólogo a sus *Razos de trobar* que escribe para mostrar qué lengua es la adecuada para la poesía lírica, y afirma que «ja parladura francesa val mais et es plus avinens a far romanz, retronsas et pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers et cansos et ser-ventes». La distinción obedece a la convención que establecía que la elección de la lengua estaba determinada por el género literario que se cultivaba y no por la nacionalidad del autor. (...) En el norte de Italia la poesía lírica

la que por estilo se entendía la aceptación de unas normas de retórica rígidas y complicadas. Copiar y difundir el libro de otra persona podía juzgarse como una acción meritoria en la edad del manuscrito; hacer lo mismo en la edad de la imprenta significa ser llevado ante los tribunales y condenado a daños y perjuicios. Los escritores que quieren lucrarse divirtiendo al público en la actualidad escriben en su mayor parte en prosa; hasta mediados del siglo XIII, solamente el verso podía aspirar a tener audiencia. De ahí que, si se quiere juzgar de un modo ecuánime las obras literarias que pertenecen a los siglos anteriores a la invención de la imprenta, haya que hacer un esfuerzo para ser conscientes de hasta qué punto se nos ha educado en una serie de prejuicios, y resistir a la involuntaria pretensión de que la literatura medieval se adapte a nuestros criterios de gusto o, de no ser así, sea considerada como de interés meramente arqueológico. [...] En pocas palabras, la historia de la evolución que lleva desde el manuscrito al impreso es la historia de la sustitución gradual de unos métodos de comunicación y de recepción de ideas de carácter visual por otros de carácter auditivo. [...]

[En la narrativa medieval], la inserción de diálogos proporcionaba la oportunidad de dar corporeidad a los personajes y de acentuar la expresión dramática; las aseveraciones de la verdad de lo que se contaba, reforzadas con invocaciones al cielo, tenían por objeto atraer el interés del público, al que se estimulaba a visualizar las escenas emocionantes por medio del uso de expresiones «epidécticas» [o señaladoras: «Afevos ('heos aquí') doña Ximena con sus fijas dó va llegando», «Veríedes quebrar tantas cuerdas» (*Cantar del Cid*)]. Toda la técnica del cantar de gesta, del *roman d'aventure* y del poema lírico presupone un auditorio, no un público lector. Cuando la cultura alcanzó el estadio en el que cada persona lee para sí, buscando su propio goce, se sintió la necesidad de una especie diferente de literatura. [...]

La Edad Media apreciaba la habilidad en el oficio por encima de todas las cosas. La poesía se componía para ser oída, no para ser leída; su objeto era proporcionar placer al oído. [...] Por lo

del siglo XIII se escribía en provenzal (...). Semejantemente, en España las convenciones literarias establecían que Alfonso X, que era castellano, escribiese sus *Cantigas* en el siglo XIII en el dialecto gallego, que se consideraba como la lengua más idónea para la poesía lírica» (H. J. Chaytor, pp. 22-25).]

tanto la poesía medieval tenía que poderse recitar; si no era capaz de superar esta prueba, el poeta era considerado como un chupucero. [...]

Para saborear los matices más sutiles del estilo literario, tal como hoy lo entendemos, para apreciar la selección de las palabras, el ritmo de las frases e incluso la secuencia lógica de las ideas, nos vemos obligados a leer y a releer el texto en cuestión. Pero el escritor medieval no se dirigía a un público lector. Un auditorio analfabeto no puede tratarse con muchos miramientos; hay que insistir enérgicamente en lo que conviene destacar; las afirmaciones han de repetirse y es forzoso recurrir a la variedad expresiva. El narrador presentará a sus personajes de un modo individualizado, haciéndoles conversar unos con otros, y mediante cambios de voz, de entonación y de gesto les hará vivir en la imaginación de sus oyentes; tiene que ser también un poco actor, al mismo tiempo que narrador. [...]

En cuanto al cuerpo de la narración, naturalmente todas las reglas de los retóricos no se cumplían con gran exactitud; muchos poemas narrativos nos parecen carecer de un justo sentido de las proporciones, y la unidad de acción muchas veces no se ve por parte alguna. Pero es que sus autores no pensaban en un público lector: estas obras tenían que recitarse por episodios, que eran todo lo largos que los oyentes podían resistir, y el equivalente medieval del «continuará en el próximo número», como es lógico, se producía en el momento de mayor interés o emoción. [...] A un lector con espíritu crítico le sorprenderán incongruencias y arbitrariedades; [en el *Erec et Enide*, de Chrétien de Troyes, como en muchas otras narraciones caballerescas,] el torneo, por ejemplo, con el que concluyen las fiestas de la boda, no añade nada ni a la historia ni a la caracterización de los personajes: está ahí porque a los oyentes les gustaban los torneos; se interesaban por los relatos pormenorizados de destreza profesional, que espoleaban la ambición de los jóvenes; algo semejante podría decirse de las descripciones de los arneses de los guerreros y de los vestidos de las damas. Hay una cierta monotonía en los diversos combates que libra Erec, mientras que el tercer episodio podría omitirse por completo sin perjudicar en lo más mínimo a la historia, aunque Chrétien hubiese podido defenderlo argumentando que reforzaba el tema central, la superación de la *recreantise* [o 'crisis de las virtudes caballerescas'], cuya existencia proporciona una cierta unidad de acción. Esos defectos no parecían tales a los

que escuchaban la historia por episodios, ya que su principal exigencia era la emoción momentánea derivada de seguir las aventuras de unos personajes con los que congeniaban. Aunque la historia se situaba en un vago pasado céltico, la vida que se les describía, desde un punto de vista social, era la suya propia o al menos la vida a la que aspiraban, con sus castillos, fiestas, suntuosas armaduras y enjadas ropas, engalanados caballeros y damas de altísima alcurnia, cuya cortesía era tan refinada como indomable era su valor. [...]

Hasta fines del siglo XII, la literatura que tenía como objetivos la diversión o la edificación se escribió casi exclusivamente en verso. Las primeras muestras de prosa francesa son documentos legales, como las leyes de Guillermo el Conquistador, o traducciones de la Biblia. La prosa se fue abriendo camino lentamente, a medida que progresaba la educación y las gentes iban aprendiendo a leer. [Gran parte de los escritos en prosa, cada vez más numerosos, consistía en traducciones.] La prosa se especializó en materias documentales, no de imaginación; era un instrumento científico. Por lo tanto, contar una historia en prosa era darle un aire de realismo que el verso disipaba en las primeras estrofas; era evidente que una crónica familiar primitivamente escrita en verso ganaría muchísimo en autoridad y en dignidad si volvía a escribirse en prosa: de hecho pasaría a convertirse en historia real. Los lectores empezaron a descubrir que la peripecia de una historia progresaba más rápidamente en prosa que en poesía, y empezó a existir demanda de narraciones en prosa a medida que la afición por la lectura individual fue en aumento. [...]

En España y en Portugal se produce una evolución semejante: el verso precede a la prosa, que hace su aparición al aumentar el interés por la historia y al extenderse la educación y la cultura, que exigen disponer de información en lengua vulgar. [...] El desarrollo de la prosa en lengua vulgar es el resultado de dos influencias convergentes: un estado o provincia capaz de dominar a sus vecinos puede imponerles su lengua, lo cual será tanto más fácil si ellos hablan un dialecto afín al de sus dominadores; la necesidad de una lengua oficial que pueda servir para el funcionamiento de la administración conducirá inevitablemente al uso de una lengua vernácula. Estas lenguas ya tenían una base literaria gracias a la obra de poetas y juglares; cuando los particulares empiezan a saber leer, y la demanda de información y de diversión genera un nuevo aprecio de la prosa, se ha alcanzado ya el estadio final de desarrollo. Esto fue lo

que ocurrió en Francia y en España, donde el *francien* y el castellano se convirtieron en lenguas oficiales y por lo tanto en lenguas literarias, que la poesía ya había creado y popularizado.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA

CAUCES FORMALES EN LA LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL

Una característica general de la literatura europea en la Edad Media es la existencia de unos poderosos cauces de contenido y expresión conjuntos por los cuales discurre la creación literaria; estos cauces actúan sobre el proceso creador en los autores y, al mismo tiempo, sirven al público para una identificación literaria de la obra. La condición de estos cauces —grupos genéricos— representó un factor favorable para la unidad de la literatura europea. Zumthor [1975], al asegurar esta unidad por encima de la diversidad lingüística, añade que se debe a la «unidad muy fuerte del sustrato común, diferenciado en la superficie según los modelos y los medios de comunicación: eso que se designa con el término abusivo de *géneros*. Una sincronía latente se descubre, en el curso de muchos siglos, por debajo de las diacronías patentes». [Un análisis demorado permite describir] estas formas que condicionaban un contenido análogo como constituyendo una unidad inseparable: métrica o prosa literaria conformaron los diversos grupos genéricos en una enalbardada sucesión donde encontramos las diferentes combinaciones que se dan dentro de las disposiciones genéricas básicas: épica, dramática, lírica y didáctica, implicadas en proporción diferente según los grupos. La intensidad con que se manifiestan los elementos literarios y el tratamiento que muestran es diferente en cada caso, y en esto se ha de encontrar la caracterización del conjunto español dentro de la unidad europea y románica. [En una consideración sinóptica,

Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, 4.ª ed. renovada, Gredos, Madrid, 1979, pp. 566, 568-571.

laran sus orígenes populares, la pérdida de los textos nos veda cualquier posibilidad de estudiarlos.

Todo lo que tenemos, en efecto, son moaxajas pertenecientes a un momento posterior de su desarrollo. Las moaxajas que vemos aparecen ya asimiladas a la *qaṣīda* clásica. Por lo que se refiere al contenido, según nos dice Ibn Sanā' al-Mulk (y con el pleno apoyo de los textos), «la moaxaja puede tener como tema cualquiera de los asuntos del *shī'r* (poesía clásica): el amor, panegíricos, plantas por los muertos, sátiras a propósito de temas indecentes o ascéticos». [No obstante,] la moaxaja, incluso la de este período tardío, conservó un rasgo totalmente ajeno a la *qaṣīda*, como vestigio de su pasado popular. Se trata de la estrofa final de la moaxaja, una especie de tornada llamada en árabe *jarcha* o *markaz*.

El egipcio Ibn Sanā' al-Mulk [1155-1211], poeta y autor de una antología de moaxajas, traza en la introducción a ésta un *ars poética* del género. La doctrina que expone en el párrafo dedicado a los rasgos característicos de la jarcha está totalmente de acuerdo con el testimonio de los textos. Con las reglas señaladas por Ibn Sanā' al-Mulk y con semejante testimonio podemos resumir del siguiente modo las leyes que gobiernan la jarcha:

La jarcha es el último de los *quls* (versos que terminan con la misma rima) de la moaxaja; es una unidad aparte. Su asunto depende del tema del poema: si se trata de un poema de amor, la jarcha compendia su contenido a modo de expresión quintaesenciada de tal sentimiento. Si se trata de un panegírico, la jarcha elogia incisivamente a la persona celebrada en el cuerpo del poema. Los versos de la jarcha se ponen, por lo general, en boca de un personaje que no es el poeta. En la mayoría de los casos reproduce palabras de mujeres (preferentemente de muchachas que cantan), de mozos, de borrachos, incluso de palomas que se arrullan entre las ramas. A menudo aparecen objetos inanimados o alegóricos: una ciudad, la gloria, la guerra, etc. La estrofa con que acaba el poema y que precede inmediatamente a la jarcha sirve para presentar al personaje que habla en ésta, a modo de eslabón con el cuerpo del poema. La poética de la moaxaja exige además que la jarcha se escriba en algún dialecto vernáculo, o incluso en español coloquial, esto es, en la lengua cotidiana de los personajes que intervienen.

Todos estos curiosos detalles pueden explicarse gracias a la hipótesis del origen popular de la moaxaja. Parece que en principio

SAMUEL M. STERN

MOAXAJAS Y JARCHAS

La literatura árabe debe su poesía estrófica a la España musulmana. Iban descaminados los intentos de señalar rasgos semejantes en los poemas del *diwān* de un poeta oriental como Ibn al-Mu'tazz; de hecho, no cabe ya duda alguna de que la gloria de haber inventado tal forma de poesía corresponde a los poetas andalusíes, de acuerdo con la tradición unánime de los autores árabes, tanto orientales como occidentales. Las fuentes más dignas de crédito coinciden en apuntar a los comienzos del siglo x como la época del primer florecimiento de la moaxaja.¹ [...] Sin embargo, ninguna especulación sobre los orígenes de la moaxaja puede pasar de mera hipótesis, ya que no conocemos poemas estróficos de quienes llevan la reputación de ser los inventores del género: Muqaddam de Cabra, Ibn 'Abd Rabbīhi, Yūsuf al-Ramādī. Por tal razón, nos resulta imposible formarnos una idea de la verdadera naturaleza de esos primeros intentos (y muy probablemente siempre será así). Si las moaxajas más antiguas poseían algunos rasgos característicos que reve-

Samuel M. Stern, «Les vers finaux en espagnol dans les *muwāṣṣaḥas* hispano-hébraïques: Une contribution à l'histoire du *muwāṣṣaḥ*, et à l'étude du vieux dialecte espagnol "mozarabe"», *Al-Andalus*, XIII (1948), pp. 299-346; texto inglés en su libro póstumo *Hispano-arabic strophic poetry*, ed. L. P. Harvey, Clarendon, Oxford, 1974, pp. 123-160 (123-129). (Traducción de Julio Rodríguez-Puértolas.)

1. [A lo largo del presente capítulo se han regularizado en las formas *moaxaja* y *jarcha* las diferentes transcripciones que los autores dan de los términos árabes *muwāṣṣaha* y *jarcha*.]

los versos de la jarcha se tomaban de la poesía popular en romance (la circunstancia de que por lo general sea una muchacha que lamenta la ausencia de su amante la que habla en la jarcha, nos hace pensar que tales poemas pueden muy bien haber sido el modelo de las *cantigas d'amigo*) y que formaban la base métrica y musical sobre la que se construía la moaxaja.

Las dos lenguas que se utilizaban en la jarcha eran, como se ha notado, el árabe vulgar y el dialecto hispánico hablado tanto por los mozárabes como por la población musulmana. Al respecto contamos con el testimonio explícito de los autores árabes:

La jarcha es el último *qufl* de la moaxaja. Entre las reglas que la gobiernan figura la exigencia ... de que esté compuesta en lenguaje común y con expresiones de tipo popular. Si se escribe en lengua clásica, como las demás estrofas y *qufls*, la moaxaja ya no es tal en el verdadero sentido de la palabra. Solamente hay una excepción: en el caso de un panegírico en que se mencione el nombre de un personaje famoso, la jarcha puede estar escrita en lengua clásica ... En ocasiones la jarcha puede estar escrita en español, pero hay que tener mucho cuidado para que también en español la jarcha sea partera, como la nafta y las pavesas y a la manera de los gitanos.

Esas referencias de Ibn Sanā' al-Mulk están confirmadas por Ibn Bassām, quien al hablar del inventor de la moaxaja dice que éste «tomó expresiones en vernáculo o en español, las llamó *markaz* y construyó la moaxaja a partir de ellas».

Entre las moaxajas que han llegado hasta nosotros aparecen varias con jarchas en árabe vulgar, pero ninguna con jarcha en romance.² Es fácil comprender el por qué de esta laguna en la tradición que ha llegado hasta nosotros: de los escasos textos que poseemos, la mayor parte se ha conservado en antologías compiladas por autores no andalusíes (como Ibn Sanā' al-Mulk y al-Maqqarī), que debieron prestar escasa atención a unos versos en español que no comprendían. Sin embargo, la literatura hispano-hebreá nos proporciona textos que suplen, hasta cierto punto, la pérdida de los materiales árabes. Los poetas judíos de España, que seguían muy de cerca las

2. [Las moaxajas árabes con jarchas romances se descubrieron bien poco después de hacerse tal afirmación, gracias al propio Stern, en 1949, y a Emilio García Gómez, en 1952.]

varias tendencias de la literatura árabe de su época, introdujeron la moaxaja en la literatura hebrea. Conocemos varias moaxajas hebreas atribuidas a los grandes poetas de la primera mitad del siglo XI, Šemūel ibn Nagrella [993-1056], *kātib* (secretario) de los reyes Zīrid de Granada, y Šelomō ibn Gābirol [1020-h. 1057]. Pocas dudas caben en cuanto a la autenticidad de esos poemas. En los *diwāns* fragmentarios de casi todos los poetas menores del siguiente período clásico (el de Moše ibn 'Ezra y de Yehūdā Halevī) se hallan también moaxajas; de tales poetas se conservan cierto número de poemas. De esos poetas de segunda fila, conocemos un grupo de moaxajas, al cual debemos añadir los poemas anónimos del período clásico, algunos descubiertos en la *Genizá* [o 'cuarto trastero' de la vieja sinagoga de Fustāt, en El Cairo]. En cuanto a los grandes poetas cuyos *diwāns* han sobrevivido de modo completo, se conservan quince moaxajas de Moše ibn 'Ezra [h. 1057-1139], cuarenta de Yehūdā Halevī [h. 1075-1135...], diez de Abraham ibn 'Ezra [h. 1092-1167]. La última colección importante de moaxajas (contiene cuarenta y siete) es la de la gran figura de la época crepuscular de la poesía hispano-hebreá, Don Ṭodrōs Halevī Abūlāfia [1247-h. 1306], miembro de las cortes de Alfonso el Sabio y Sancho IV.

Todos estos poetas siguieron las reglas de la moaxaja árabe con el mayor cuidado. Habida cuenta del pequeño número de textos árabes que han sobrevivido, podemos aprovechar los poemas hispano-hebreos para completar lo que sabemos acerca de las leyes de la moaxaja. En efecto, las moaxajas hispano-hebreas contienen jarchas no sólo en árabe vulgar, sino también en romance, coincidiendo así en todo con los testimonios de los autores árabes: los poetas hebreos, al escribir moaxajas, sin duda no hacían sino imitar a sus modelos árabes hoy perdidos. Todavía más: es muy probable que algunas de esas jarchas españolas se tomaran directamente de poemas árabes. La costumbre de imitar (*mu'āraḍa*) las moaxajas de otro autor estaba muy extendida entre los poetas árabes. En tales casos se imitaban la estructura métrica y las rimas del poema tomado como modelo, y la mayoría de las veces la jarcha se copiaba lisa y llanamente. Lo mismo hicieron los poetas judíos, y un número considerable de las jarchas árabes que utilizaron procede de la moaxaja que estaban imitando. Debemos suponer, por tanto, que también algunas de sus jarchas españolas corresponden a esos modelos, si bien en asuntos tales no caben muchas precisiones.

Carlos Alvar, José-Carlos Mainer
e Rosa Navarro
Storia della letteratura spagnola
Edizione italiana a cura di Pier Luigi Crovetto

Volume primo

Il Medioevo e l'Età d'Oro

Traduzione di Paola Tomasinelli

Titolo originale *Breve historia de la literatura española*

© 1997 Carlos Alvar, José-Carlos Mainer e Rosa Navarro.

Per gentile concessione di Alianza Editorial, S. A., Madrid

© 2000 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

www.einaudi.it

ISBN 978-88-06-15280-2

L'UOMO NUOVO.

L'uomo rinascimentale pone se stesso al centro dei propri pensieri, del proprio mondo; cambia il suo rapporto con Dio, con la natura, con il prossimo; le sue esperienze d'amore lo portano a esprimere in letteratura un desiderio inappagato di bellezza.

Conoscere se stessi sarà il primo passo per conversare con Dio. Francisco de Aldana confessa a un suo amico, l'umanista Arias Montano, in una bellissima epistola, la volontà di «entrarme en el secreto de mi pecho | y platicar en él mi interior hombre, | dó va, dó está, si vive o qué se ha hecho»¹. Anni più tardi, nell'età barocca, l'uomo vivrà la propria interiorità - i propri pensieri - come un immenso spazio labirintico, in cui si perderà, confuso dalle insidie del mondo o dalle pene d'amore; diventerà «un inutile anelar perduto», come nel verso di Villamediana.

Sulla scia di Giannozzo Manetti, che scrive *De dignitate et excellentia hominis*, Giovanni Pico della Mirandola compone la sua *Oratio*, conosciuta come *De hominis dignitate* e destinata ad aprire un dibattito conciliatore circa i diversi modi di pensare filosofici e teologici. La disputa delle novecento tesi, sunto del pensiero filosofico e teologico elaborato da Pico, doveva aver luogo a Roma nel 1487, ma venne proibita da papa Innocenzo VIII. La passione intellettuale di questo giovane ama-

¹ «Entrate nel segreto del mio petto | e conversare con l'uomo interiore, | dove va, dove sta, se vive o cos'è diventato».

nista di ventiquattro anni e la vastità delle sue conoscenze sono un paradigma del nuovo atteggiamento nei riguardi del sapere. Le sue parole delineano un essere umano libero e con una capacità di conoscenza illimitata; Dio lo pone al centro del mondo e gli dice: «Non ti ho dato una collocazione fissa, né un aspetto proprio, né peculio alcuno, oh Adamo! Affinché tu possa avere e possedere il luogo, l'aspetto e i beni che, secondo la tua volontà e i tuoi pensieri, sceglierai. La natura assegnata agli altri esseri è cinta dalle leggi che ho dettato. Tu, non essendo costretto in uno spazio ridotto, definirai i confini della tua natura, secondo il tuo libero arbitrio, nelle cui mani ti lascio. Ti ho collocato nel centro del mondo affinché tu possa vedere più comodamente ciò che è contenuto in esso. E non ti ho concepito come creatura celeste né terrena, né mortale né immortale, affinché, come arbitrario e onorario scultore e modellatore di te stesso, ti scolpisca nella forma che preferisci. Potrai generare negli esseri inferiori, che sono animali irrazionali, o potrai rigenerarti negli esseri superiori che sono quelli divini, secondo la volontà del tuo spirito».

L'uomo può trasformare se stesso, elevarsi o distruggersi. E il primo momento della sua solitudine. Dio è il creatore, ma l'uomo ha la libertà di raggiungere con le proprie forze un posto nel mondo. Come dice Fernán Pérez de Oliva, «ha la libertà di essere ciò che vuole». Quattro secoli più tardi, resterà radicalmente solo - in una forma del suo pensiero -, senza Dio, davanti all'assurdità della propria esistenza.

Egli stesso si modella e si trasforma in oggetto d'ammirazione: «Chi non ammira quest'uomo il quale, non senza ragione, nei libri sacri cristiani e in quelli di Moisés è designato ora con la denominazione di *tutta carne*, ora con quella di *tutta creatura*, quando lui stesso si modella, crea e trasforma se stesso secondo l'aspetto di tutta carne e l'ingegno di tutta creatura?» (dall'*Oratio* di Pico della Mirandola).

Il rapporto con Dio inizia con la conoscenza di se stes-

si: l'introspezione porterà infatti l'uomo alla divinità o all'espressione dei suoi sentimenti in una nuova forma lirica che s'imporrà come modello nel futuro.

L'essere umano si perfeziona grazie alla conoscenza e nel sapere occupano un posto privilegiato le arti liberali. L'uomo, che Dio crea a sua immagine e somiglianza, ha l'anima simile a Dio e il corpo simile al mondo. Ciò è reso manifesto nelle parole di Fernán Pérez de Oliva: «È l'uomo un piccolo mondo compiuto della perfezione di tutte le cose», ossia un *microcosmo*. L'umanista cordobese, nel suo *Diálogo de la dignidad del hombre* (pubblicato postumo nel 1546, l'autore era infatti morto nel 1531), raccoglie in un'intelligente sintesi il pensiero medievale, ma anche quello umanistico, in una forma letteraria, il dialogo, che s'impone in questo periodo come forma di espressione artistica. E lo fa in lingua romanza, al contrario delle due opere precedenti, sopra citate, scritte in latino. La difesa che fa Antonio, uno dei due personaggi, della dignità dell'uomo, poggia sulla struttura del discorso previo dell'interlocutore Aurelio, che cerca invano di dimostrare la miseria e la fatica della propria vita. Li unisce solo l'elogio delle lettere. Per Aurelio non perdurano nemmeno i grandi uomini, solo «altri uomini finti, che hanno fatto al loro posto con favole i poeti». Antonio, nell'elogio della ragione dell'uomo, dice come «trovò il gran miracolo delle lettere, che ci danno facoltà di parlare con gli assenti e di ascoltare ora dai saggi antepassati le cose che dissero».

Il sapere diventa requisito indispensabile dell'uomo rinascimentale, del cortigiano, prototipo del profilo letterario datogli da Baldesar Castiglione. Ma prima si dovrà trasmettere l'insegnamento, base di ogni cultura. Lorenzo Valla inizia in Italia una lotta in difesa del latino e contro i *barbari*, gli scolastici medievali, che con Antonio de Nebrija arriverà in Spagna. Essi volevano fare dell'*eloquentia* (grammatica, retorica, filologia) il nucleo di ogni cultura. Il Medioevo non si era cimentato nella lettura dei poeti classici; l'Umanesimo, al contrario, considerava lo studio della letteratura alla base dell'educazio-

ne. Gli *studia humanitatis* porteranno l'uomo a raggiungere la dignità e a conquistare il posto a cui aspiravano il suo intelletto e la sua ragione.

L'educazione.

La regina Isabella ordinò a Nebrija di tradurre in castigliano le *Introductiones latinae* (1481), manuale per l'apprendimento del latino, destinato agli ordini monastici femminili. Le *Introductiones latinae* diventarono il nucleo della nuova educazione, che si fondava sulla conoscenza del latino classico, unica via per la lettura dei grandi scrittori. Il latino e l'*eloquentia* costituivano il punto di partenza per approdare a nuove discipline: il diritto, la medicina, la teologia. Come scrive Nebrija alla regina cattolica dedicandole la traduzione, «tutti i libri in cui sono scritte le arti degne di ogni uomo libero giacciono nelle tenebre sepolte». Solo la conoscenza del latino classico permette di leggere le opere dei grandi maestri di ogni disciplina delle lettere antiche, per arrivare così al «cognoscimento de todas las artes que dicen de *humanidad* porque son proprias del hombre en cuanto hombre». Non si trattava più delle discussioni cavillose, meri sfoggi dialettici, delle scuole del basso Medioevo intorno a dettagli minimi: quelli erano i *barbari* che disquisivano su questioni ridicole (secondo l'ottica degli Umanisti presentati da Nebrija). Le *Introductiones*, nella loro semplicità metodologica per l'apprendimento del latino, rappresentano l'inizio di una nuova era nell'educazione e, pertanto, nella cultura spagnola.

La conoscenza del latino permetteva l'accesso ai classici, la *lectio poetarum*, la lettura dei poeti, che era la base degli *studia humanitatis*. E leggerli era indispensabile per *imitarli*. Come diceva il Brocense, nella breve introduzione all'edizione con annotazioni delle opere di Garcilaso (1574): «Non considero buon poeta colui che non imiti i grandi dell'antichità». Si difendeva dall'accusa di

aver infamato il poeta segnalando le sue fonti, i «suoi furti», ma indicava il procedimento obbligatorio della creazione letteraria, che andava unito ai nuovi insegnamenti e alla trasformazione del concetto di cultura. Si può chiamare «poeta» solo lo scrittore che possiede «le scienze, le lingue e le dottrine per sapere imitare».

Lo scrittore dev'essere come l'ape – immagine tratta da Aristofane – che, nutrendosi di molti fiori, elabora il proprio miele; deve conoscere a memoria versi e prose che l'hanno colpito per la loro bellezza, per le loro idee e li deve ricreare con parole sue. La scoperta delle fonti per il lettore apre alla piena comunicazione con l'opera, con l'autore. Quando Góngora dice, nel sonetto *La dulce boca que a gustar convida*, che Amore è armato di veleno nella bocca della dama, «tra un labbro e l'altro purpureo», «come tra fior e fior serpe nascosta», sta imitando Virgilio, il *latet anguis in herba*, «la serpe è nascosta nell'erba» (egloga II). Le labbra sono fiori, sono garofani: «Petali di garofano, che aveva unito il silenzio in un labbro e l'altro bello» (lo stesso Góngora, in *Al tronco Fiis de un laurel sagrado*), in una metafora fossilizzata da un linguaggio letterario che esige anche il dominio della retorica.

L'imitazione dev'essere composita; ossia, si deve «nutrire» di molti fiori, non solo di uno, in quanto ciò porterebbe a una rozza imitazione. Ai grandi scrittori antichi bisogna unire gli italiani. Garcilaso, dopo le annotazioni del Brocense (1574) e di Herrera (1580), sarà l'autorità in Spagna, il poeta classico da imitare. Per questo Herrera, cosciente di appartenere a una generazione che possedeva una lingua letteraria più ricca e che era avanzata nella conoscenza dell'arte dell'eloquenza, oserà segnalare gli errori in Garcilaso, affinché i suoi imitatori non li ripetano.

Nel Romanticismo s'imporrà l'originalità come meta cui aspirare; nell'Età d'Oro, lo scrittore non pretende di essere originale, come il baco da seta che elabora i suoi fili creandoli da sé, ma come ape imitatrice, che presuppone aver letto i classici e, pertanto, conoscere il latino; deve essere dotto. Come rimedio a questa esigenza na-

scono le compilazioni di rimandi, di citazioni, come quella popolare di Ravisio Textor. La differenza tra un bravo scrittore e uno mediocre consiste nel saper rivestire il proprio sentimento di materiale altrui, nel saperlo trasformare in miele, in bellezza, in novità.

Il cortigiano.

Possedere conoscenze e saperle dimostrare è una delle caratteristiche che delineano il ritratto del *cortigiano*, il prototipo dell'uomo rinascimentale a cui Baldesar Castiglione diede forma nel suo dialogo (1528). Boscán lo traduce nel 1534 in una prosa impeccabile, modello di espressività e moderazione. Insieme a lui, appare il suo amico Garcilaso, che lo spinge a terminare la traduzione («Lui mi permise d'esser presente all'ultima limatura»), volendosi «infilare tra le righe», come scrive nella dedica del libro a *doña Jerónima Palova de Almogávar*. Garcilaso loda il suo «stile pulito» perché fugge dall'«affettazione senza cadere nell'aridità». Si doveva fuggire l'affettazione «come dalla peste», nella vita e nell'arte, secondo le parole di Castiglione.

Il cortigiano, di ottimo lignaggio, «di buon ingegno» e «di gentile aspetto e fisico armonioso», dev'essere abile nell'uso e nell'esercizio delle armi, ma anche in quello delle lettere, com'era Garcilaso de la Vega, morto nel tentativo di scalare la torre di Muy, vicino a Frejus, durante l'invasione della Francia con le truppe dell'imperatore, risposta a quella dei Francesi in Italia. Aveva trentacinque anni (1501?36).

Nella scrittura, il cortigiano deve raggiungere «un po' di difficoltà, o per meglio dire, una certa acutezza sostanziale e segreta», affinché il lettore faticchi, lavori «con buon giudizio» e poi raggiunga «quel diletto che si prova nel comprendere le cose difficili». Se non capisce, sarà colpa della sua ignoranza, non dello scrittore. L'arte della difficoltà sarà la base della grande rivoluzione

poetica iniziata da Garcilaso nello scrivere «all'italico modo»; egli incarna il prototipo del cortigiano, uomo d'armi e di lettere, al servizio dell'imperatore nelle imprese europee.

Raggiunta l'unità nazionale con i Re Cattolici, Carlos - che è pure l'erede dell'impero degli Asburgo - intraprende una politica europea. La presenza delle truppe spagnole in Italia comporterà l'incontro con la poesia italiana da parte dei giovani poeti.

La Francia riconosce la sovranità spagnola a Napoli (dopo le vittorie del Gran Capitano), con il trattato di Blois (1505). Fernando il Cattolico consolida, dunque, il potere spagnolo - eredità aragonese - nel sud d'Italia. La battaglia di Pavia darà a Carlos I l'egemonia sull'Italia rispetto alla Francia.

La dama.

Gli illustri partecipanti ai dibattiti che, presso la corte di Urbino, insieme alla duchessa Isabella Gonzaga, stanno abbozzando il dialogo del *Cortigiano*, tracciano anche il ritratto della *dama*. In essa, la bellezza è una qualità molto più importante che nell'uomo, come pure deve esserlo la difesa del proprio onore. Deve caratterizzarla «una certa graziosa affabilità» nell'arte della conversazione; non deve essere disinvolta né ritrosa, ma scegliere la giusta via di mezzo. Deve badare al proprio abbigliamento per essere attraente, ma non deve farlo notare. La sua educazione consiste nel possedere «nozioni di lettere, di musica, di pittura» e deve saper danzare. Si abbozzerà attorno a lei la discussione sulla sua imperfezione rispetto all'uomo e il suo difensore - Giuliano de' Medici - evidenzierà il suo intelletto sottile e il suo ingegno, lo stesso che la porterà a essere, nelle commedie, l'autrice principale degli intrighi.

L'ultima anima interrogata da Mercurio e Caronte nel *Diálogo* di Alfonso de Valdés è una donna che sta an-

dando in Cielo. Lei racconta loro la propria vita. La sua educazione: «Il maggior bene che i miei genitori mi lasciarono fu avvezzarmi alla lettura e un poco di latino». È discreta, prudente e onesta: «E perché il tacere nelle donne, specialmente se donzelle, è conveniente e onesto quanto sconveniente e disonesto il troppo parlare, procuravo sempre che le mie opere predicassero prima delle mie parole». Riesce con pazienza e abilità ad ammansire il marito datole dai genitori e vivono entrambi in «paz, amor y concordia». Ha figlie obbedienti e virtuose, che dà facilmente in sposa.

La dama deve avere una cultura media e non ostentarla. Nella deliziosa commedia *La dama boba* di Lope de Vega, il prudente Octavio censura il comportamento di Nise, la figlia intelligente e colta, e la colpevolizza del conflitto scoppiato in casa: «Quién le mete a una mujer con Petrarca y Garcilaso, siendo su Virgilio y Taso | hilar, labrar y coser?» Confessa anche l'intenzione di bruciare la biblioteca. Sentenzierà alla fine (e i successi teatrali gli daranno ragione): «Siempre alabé la opinión | de que la mujer prudente, | con saber medianamente, | le sobra la discreción»².

L'amore.

Nel *Cortegiano* si parla d'amore: Pietro Bembo, come personaggio, per ordine della duchessa, dimostra come il vecchio cortigiano può essere innamorato e tratta «questa materia di amar gentilmente». L'amore è desiderio di «godere di ciò che è bello», come diceva Platone. I *Diálogos de amor* di León Hebreo e gli *Asolani* di Bembo svilupperanno questa nuova forma di relazione amorosa che diventerà la base dell'«argomento de amor» -

² Rispettivamente: «Che se ne ha una donna | di Petrarca e Garcilaso, | se il suo Virgilio e il Tasso | sono filare, ricamare e cucire?» e «Sempre fui dell'opinione | che alla donna prudente, | il sapere medianamente, | è già tanta discrezione».

nelle parole di Herrera -, tema centrale della nuova poesia e di alcune forme narrative appena nate, come quella bucolica.

Il godimento platonico della bellezza femminile sarà inoltre un primo passo nel cammino della comunicazione con la divinità. La bellezza è «un bene che emana dalla bontà divina» e che «si diffonde su tutte le cose create come la luce del sole». Ma si mostra in special modo un viso armonioso, proporzionato, ben fatto; esso attrae gli occhi che lo vedono, si imprime nell'anima di chi lo guarda e fa scaturire il desiderio di godere di tale bellezza: è l'amore.

La presenza dell'amata provoca il processo che Garcilaso trasforma in verso nel sonetto VIII: «De aquella vista pura y exceleste | salen espiertus vivos y encendidos, | y siendo por mis ojos recebidos, | me pasan hasta donde el mal se siente; | éntranse en el camino fáclmente | por do los mios, de tal calor movidos, | salen fuera de mí como perdidos, | llamados d'aquel bien que está presente»³.

Castiglione definisce tali spiriti come «sottilissimi vapori fatti con la stessa pura e chiara parte del sangue che si trova nel nostro corpo, e ricevono in sé l'immagine della bellezza e la formano con mille ornamenti e meraviglie in modi diversi». Quando la dama non è presente, sorge il dolore insopportabile, il vivere morendo, causa del lamento costante dell'«io» poetico. Garcilaso, nelle terzine, trasforma in endecasillabi e in sentimenti la prosa teorica di Castiglione: «Ausente, en la memoria la imagino; | mis espiertus, pensando que la vían, | se mueven y se encienden sin medida; | mas no hallando fácl el camino, | que los suyos entrando derretían, | revientan por salir do no hay salida»⁴.

³ «Da quella vista pura ed eccellente | escono vivi spiriti ed accesi | che essendo dai miei occhi receipti, | mi trapassano fin dove il mal si sente; | trovano il cammino fáclmente | da dove i miei, da un tal calore mossi | fuori da me escono smarriti, | chiamati da quel bene ch'è presente».

⁴ «Ausente, nella memoria la rivedo; | i miei spiriti, pensando di vederla, | si muovono e si accendono scomposti; | ma non trovando facile il cammino, | che entrando i tuoi avean ammorbidito, | si frangono per uscir e non c'è uscita».

costado | al pie d'una alta haya, en la verdura | por donde una agua clara con sonido | atravesaba el fresco y verde prado⁵. O lo stesso Garcilaso, nella canzone III, descrive con gli stessi tratti il villaggio sul Danubio, vicino a Ratisbona, dove fu confinato dall'imperatore: «Do siempre primavera | parece en la verdura | sembrada de las flores; | hacen los ruiñeñores! renovar el placer o la tristura | con sus blandas querellas⁶».

Una natura stilizzata come cornice di dolori e lamenti amorosi diventati versi o incarnati in personaggi romanzeschi. L'uomo, in un paesaggio gradevole, si trasforma in un «io» poetico che lamenta il proprio dolore. Il desiderio dell'irraggiungibile bellezza della dama configura la sua introspezione. Il paesaggio sarà testimone del dolore dell'«io» poetico e diventerà il muto interlocutore dei suoi lamenti.

Il rapporto con Dio.

In questo inizio secolo, accanto al nuovo uomo appare un modo diverso di comunicare con Dio, una nuova *pietas*. Erasmo da Rotterdam sarà l'artefice principale di una religiosità in grado di impregnare la cultura spagnola. Il suo *Enchiridion militis christiani* (1503) verrà tradotto in spagnolo nel 1526 da Alonso Fernández de Madrid, arcidiacono di Alcor, e comporterà l'intensificarsi di un entusiasmo erasmiano durante gli anni Venti. Nel 1527 una delegazione di teologi a Valladolid doveva analizzare l'ortodossia delle sue dottrine, ma un'epidemia di peste lasciò in sospenso qualsiasi possibile condanna della gerarchia ecclesiastica. Erasmo ebbe un eccellente sostenitore in Spagna: Alfonso de Valdés, segretario dell'imperatore.

⁵ «Quando a piè d'un alto faggio | Salicio sulla verde erba sdraiato, | lì dove un'acqua chiara risuonando | attraversava il fresco e verde prato».

⁶ «Ove sempre primavera | appare nel verde | seminato di fiori; | gli usignoli | rinnovano il piacere o la tristezza | con i loro dolci lamenti».

Per evitare il tormento dell'assenza, il cortigiano deve seguire il processo che conduce al godimento puro della bellezza, che si trova nella divinità. Contemplerà prima la sola bellezza per formarla nell'immaginazione; lì arriverà al concetto universale della bellezza, all'idea. Inizierà allora a rivolgersi a se stesso - sempre un processo di interiorizzazione - per contemplare la bellezza che si vede con gli occhi dell'anima, raggio della vera immagine della bellezza angelica, verso cui è diretto lo sguardo dell'anima, «cieca con l'oscura notte delle cose terrene». La vedrà elevarsi nella sua parte più nobile, che è la conoscenza, e ne godrà quando sarà in grado di passare dalla conoscenza particolare a quella universale, in cui l'anima si unirà con la natura angelica: è la *unio* del processo mistico.

La teoria amorosa è romanizzata nella letteratura bucolica. I personaggi incarnano o parlano della casistica dell'amore. Nel quarto libro della *Diana* di Jorge de Montemayor, i pastori, nelle loro conversazioni, riproducono frammenti dei *Diálogos de amor* di León Hebreo e Gil Polo, nella *Diana enamorada*, attingerà dagli *Asolani*.

La natura.

Le conversazioni tra i pastori avvengono in un luogo ameno: «Seduti su un praticello, circondato di verdi salici», come nella *Diana* di Montemayor. L'uomo scopre, nelle sue creazioni, un posto per la natura, ma essa apparirà sempre con le stesse caratteristiche: prati verdi con fiori e uccellini, ruscelli e alberi che fanno ombra. I nomi geografici cambieranno, ma gli elementi che li popolano saranno sempre gli stessi, nell'universo bucolico e nella lirica. Le belle ninfe che aprono il terzo libro della *Diana*, camminano in un bosco fitto fino a che escorono «su una bellissima valle, in mezzo alla quale scorreva un impetuoso ruscello, da una parte e dall'altra ornato da frondosi salici e ontani».

E Salicio, nell'egloga I di Garcilaso, si lamenta «re-

Fino alla sua morte, a Vienna, nel 1532, Erasmo godette della protezione delle autorità civili ed ecclesiastiche: l'inquisitore generale Manrique, per esempio, permise che si stampasse l'*Enchiridion* e che gli venisse dedicata la seconda ristampa. Nel dicembre del 1527, Valdés scrisse come segretario una lettera a Erasmo, firmata dall'imperatore, in cui si diceva che «in sua presenza non si poteva determinare cosa alcuna contro Erasmo, della cui intenzione cristiana era molto certo». Lettera che venne riprodotta in tutte le edizioni spagnole dell'*Enchiridion* come garanzia della sua liceità. La reazione antierasmiana acquisirà forza a partire dalla morte di Alfonso de Valdés: quasi tutta l'opera di Erasmo figura nell'*Indice* dei libri proibiti dell'inquisitore Valdés del 1559.

Il successo dell'erasmismo in Spagna deve essere considerato alla luce di un antecedente: il movimento di ritorno alle fonti del primitivo cristianesimo, promosso dal cardinale Cisneros. L'Università di Alcalá produce l'ingente *Bibbia Poliglotta*. L'*Enchiridion* viene stampato proprio in questa università, nelle tipografie di Miguel de Eguita. Parallelamente nascerà nei monasteri francescani il movimento religioso degli «alumbados», con le due correnti, quella dei *recogidos* - ortodossi come Francisco de Osuna - e quella dei *dejados* - condannati per eresia, come Isabel de la Cruz e Pedro Ruiz de Alcaraz.

Erasmo, nell'*Enchiridion* - che significa «arma manuale» - parla delle armi necessarie per la guerra spirituale che il cristiano deve combattere: la preghiera e la parola di Dio. L'erasmismo è un ritorno sia allo studio delle Sacre Scritture e degli scritti dei Padri della Chiesa (san Paolo, sant'Ambrogio, san Geronimo, sant'Agostino), sia a un cristianesimo interiore: l'uomo deve conoscere se stesso e dialogare intimamente con Dio. La comunicazione con Lui non si stabilisce attraverso cerimonie esterne, vuote se non sono frutto di una riflessione, ma attraverso l'interiorizzazione. L'uomo si raccoglie per parlare autenticamente con Dio. Una massima di san Paolo esprime la dottrina erasmiana: siamo tutti membra

del corpo mistico la cui testa è Cristo. Cristo è il nucleo del modo erasmiano di vivere la religione, ma non la figura torturata del Cristo della Passione: il rapporto con Dio dev'essere vissuto nella gioia. Alfonso de Valdés, parlando dell'unica anima destinata alla salvezza nella prima parte del *Diálogo de Mercurio y Carón* narra di come, dopo aver eseguito ciò che richiedeva la sua condizione (era cortigiano), leggeva e scriveva «e non per questo smettevo di conversare con i miei amici, perché non mi considerassero ipocrita né pensassero che per essere buoni cristiani gli uomini dovessero essere malinconici».

Erasmo dà inizio a una critica discreta delle pratiche esteriori dei cristiani: né le messe, né i digiuni, né il culto delle immagini o delle reliquie valgono se non sono accompagnati da una disposizione, da un proposito adeguato. Non rifiuta tali pratiche, non vuole scontrarsi con la gerarchia ecclesiastica, ma ne avverte la vacuità: solo la piena esperienza dell'individuo dà loro un senso. Antepone i comandamenti di Dio a quelli della Chiesa. Il suo *monachatus non est pietas*, che il traduttore spagnolo addolcisce in «poiché sai che l'abito, come dicono, non fa il monaco», provocherà le ire degli ordini religiosi.

Il rifiuto di Lutero nei confronti della gerarchia ecclesiastica porterà allo scisma della Chiesa. La religione si trasformerà così in un argomento di guerra nella cerchia degli stessi cristiani.

Alfonso de Valdés (Cuenca 1490? - Vienna 1532) farà propria la dottrina di Erasmo e la esporrà nei suoi due dialoghi: *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* (scritto nel 1527) e *Diálogo de Mercurio y Carón* (scritto nel 1528-29), che contengono inoltre l'apologia della politica dell'imperatore Carlos V. Valdés, che scrive il primo *Diálogo* per difendere l'imperatore dalle accuse provocate dal Sacco di Roma, lo trasforma in un attacco alla corruzione ecclesiastica e in un allegato a favore dell'erasmismo attraverso le figure dei suoi due emblematici personaggi, Lactancio, giovane cortigiano al servizio dell'imperatore, il suo *alter ego*, e l'arcidiacono del Viso, testimone oculare

può salvarsi con le proprie opere, è Dio a distribuire la grazia quando e come vuole, l'uomo può solo sperare in Lui, *concedersi* al Suo amore. Dopo aver enumerato i comandamenti di Dio - quelli della Chiesa si devono solo considerare formalmente, non importa se controvoglia -, Juan de Valdés afferma: «Per raggiungere tutto ciò, necessario al compimento della legge di Dio, è d'uopo una speciale grazia di Dio, perché, senza il suo favore, nulla possiamo fare che sia veramente buono».

La spiritualità antropocentrica dell'erasmismo viene sostituita da Juan de Valdés con quella teocentrica. I suoi maestri vengono processati, lui scappa in Italia all'inizio di un primo processo, nel 1529. Dediccherà a Giulia, la nipote del cardinale Gonzaga, l'*Alfabeto cristiano* (1546), pubblicato cinque anni dopo la sua morte. A Napoli, e sicuramente un anno prima di quest'opera, compone il *Diálogo de la lengua*, abbozzo di critica letteraria sull'origine, l'uso, lo stile del castigliano e sui libri scritti in questa lingua.

Il francescano Francisco de Osuna, *recogido*, dedicherà al marchese di Villena il *Tercer abecedario espiritual* (1527), libro che molto influenzerà santa Teresa. Secondo Osuna, le opere buone ci preparano a ricevere la grazia che Dio offre per la nostra salvezza. La conoscenza di Dio si ottiene per mezzo dell'introspezione personale; la concentrazione dei sentimenti, il raccoglimento, ci portano all'illuminazione e all'unione con Lui.

Quest'atmosfera di spiritualità sfocerà nelle grandi creazioni della mistica. Inoltre, la riforma luterana, che si deve interpretare alla luce di un clima di protesta contro la corruzione ecclesiastica, provocherà il grande scisma della Chiesa. Il Concilio di Trento sanzionerà una forma di comportamento e la Controriforma perseguirà nelle posizioni attaccate dai riformisti. In questo modo l'Inquisizione in Spagna riafferma il proprio potere.

Il tribunale dell'Inquisizione venne creato nel 1468 per perseguire gli Ebrei convertiti al cristianesimo che conservavano segretamente le proprie tradizioni. L'espulsione degli Ebrei nel 1492 e quella dei *moriscos* nel

del Sacco di Roma ed esempio irredento della corruzione religiosa. Nel più ricco *Diálogo de Mercurio y Carón*, sceglie due personaggi letterari che parlano con dodici anime dirette alla barca di Caronte, condannate (salvo una) nella prima parte, e con sei destinate alla salvezza nella seconda. Parallelemente al racconto che Mercurio fa della politica dell'imperatore di fronte alle minacce del re di Francia, il dialogo con le anime delinea un aspetto dell'erasmismo cristiano, prima con la negazione (il caso delle anime dannate, che non compiono il proprio dovere, politico o religioso, e che credono vanamente di potersi salvare con il compimento di vuote pratiche esteriori) e poi, con gli esempi vivi delle anime beate - contrappunto di quelle dannate -, che incarnano con il proprio comportamento la teoria erasmiana.

Alfonso de Valdés unisce la divulgazione della dottrina erasmiana all'apologia della figura dell'imperatore (non bisogna dimenticare che la monarchia poggia sulla religione per rafforzare l'unione politica). Nel primo dialogo afferma la necessità di ricorrere alla provvidenza divina per giustificare il Sacco di Roma e l'arresto del Papa. Il comportamento del re di Francia dopo la sconfitta di Pavia facilita le lodi a Carlos V nel *Mercurio y Carón*.

Le sue opere verranno pubblicate postume, perché i buoni rapporti di Clemente VII con l'imperatore ne impedirono la diffusione fino probabilmente al 1535. La corona imperiale di Bologna (1530) significa la fine dell'utopia della repubblica cristiana degli umanisti, mentre risorge l'idea medievale del Sacro Romano Impero.

Suo fratello Juan de Valdés (Cuenca 1509 circa - Napoli 1542), nel suo *Diálogo de doctrina cristiana* (1529), scrive una delle prime opere di catechesi (anticipando Lutero di qualche mese). Benché si appoggi a Erasmo, palpita in essa l'eterodossia che lo porta a un'immediata condanna e all'esilio in Italia. La dottrina di Pedro Ruiz de Alcaraz, *alumbrado dejado*, che convisse con Juan de Valdés a Escalona, presso la corte del marchese di Villena (cui dedica il *Diálogo*), risuona nella bocca dei protagonisti: l'uomo non

di amici colti. Alcuni dei loro giudizi sono discordi: «Gli uni si lamentavano del fatto che nei versi di quest'arte le rime non erano tanto evidenti né suonavano quanto in quelli castigliani. Altri dicevano che questi versi non si sapeva se fossero verso o prosa. Altri argomentavano che erano destinati alle donne e che esse non si curavano della sostanza, ma del suono delle parole e della dolcezza della rima». Una delle repliche di Boscán ai suoi detrattori menziona la poesia *cancioneril*, ancora molto in voga: «Se a questi le mie opere sembrassero dure e provassero nostalgia per la molteplicità delle rime, hanno a disposizione un *cancionero*, che si volle chiamare *general*, perché permetterà a loro di vivere e riposare generalmente».

È evidente che la nuova forma di far poesia, che significò l'adattamento in spagnolo dell'endecasillabo e delle strofe italiane, apporta una nuova musicalità: rimane in uso la rima consonante (rimano così i sonetti, terzine incatenate, lire, canzoni, silve, ecc.), ma non l'*estimitia* (coincidenza della frase sintattica con il verso); l'*enjambement* fonde un verso con quello seguente, così la rima non si stacca per la coincidenza del finale dell'unità sintattica e non *suenan tanto* le consonanti. Inoltre si rifiuta il verso acuto. Garcilaso lo usa ancora ed Herrera glielo rimprovera perché la sua generazione lo ha completamente esiliato dalla poesia seria. È un altro dei tratti caratteristici della poesia *cancioneril*, di facile musicalità, lontana dalla dolce armonia che scaturisce meravigliosamente dai versi rivoluzionari di Garcilaso. La dolcezza del nuovo endecasillabo secondo l'uso italiano (con solo tre accenti ritmici) portava i critici a considerarlo «da donna», un giudizio misogino che il tempo convertirà in adulatore.

Tanto la lirica *cancioneril* come quella italianizzante avevano la stessa origine: la lirica provenzale. Il *Cancionero general* compilato da Hernando del Castillo (Valencia 1511), che Boscán suggerisce agli appassionati di poesia, ha un successo straordinario, con numerose riedizioni. Ampia raccolta di poesia del xv secolo, di lirica can-

1609 - duro colpo all'economia per lo spopolamento delle terre - segnerà la rottura definitiva della convivenza delle tre religioni. Gli inquisitori perseguitano gli uomini e molte delle loro creazioni letterarie, che figurano in nell'*Indice* dei libri proibiti dell'inquisitore Valdés. La stessa santa Teresa critica la proibizione: «Quando vennero proibiti molti libri in volgare affinché non fossero letti, me ne dolsi, perché la loro lettura mi dava diletto, e non potevo leggerli in latino» (*Libro de la vida*).

*Un incontro fruttifero. La grande rivoluzione poetica
«all'italico modo».*

Nel 1526, il giorno dopo le nozze dell'imperatore Carlos V celebrate a Granada, Juan Boscán discusse di poesia con l'ambasciatore Andrea Navagero. Lo racconta nella dedica alla duchessa di Soma nel secondo libro delle sue opere, pubblicate insieme a quelle di Garcilaso nel 1543, un anno dopo la sua morte. È una piccola opera d'arte in prosa, curata, precisa, piena di sfumature ed estremamente espressiva. È un breve, appassionante racconto delle circostanze che portarono alla più grande rivoluzione poetica delle lettere spagnole, che venne, come dice lui, «dal discorso». Come sfondo c'è ancora una volta un avvenimento politico.

Il Navagero propose a Boscán «di provare a scrivere in lingua castigliana sonetti e altri metri usati dai buoni autori d'Italia». E il poeta racconta come riflette su tali parole, come inizia a «tentare este género de verso», i suoi dubbi e come è stimolato da Garcilaso: «E così, elogiando più volte questo mio proposito e approvandolo finalmente con il suo esempio, poiché anche lui volle seguire questo cammino, infine mi portò a dedicarvi i miei momenti oziosi». Garcilaso, con la sua straordinaria sensibilità lirica, farà trionfare questo nuovo modo di far poesia.

Boscán raccoglie le critiche scatenate da tale novità. Imaginiamo la lettura delle sue nuove poesie in un circolo

cioneril destinata a convivere con quella italianizzante, contiene poesie, tra gli altri, di Garcí Sánchez de Badajoz, del prelado Esquivá, del marchese di Astorga o di Rodrigo de Cota. È essenzialmente una poesia d'intrattenimento, composta per essere cantata o recitata a corte, e basato su un linguaggio che giocava con le parole, le cui caratteristiche faranno più tardi parte del *conceptismo*; il sentimento dell'«io» poetico si arricchisce di derivazioni, poliptoti, paronomasie, equivoci. L'amore come destino cui si sottomette l'innamorato, con le sue contraddizioni interiori, diventa l'argomento centrale di questo tipo di poesia, che insiste sul silenzio cortese e tace il ritratto fisico della dama. Da Garcilaso e da Herrera verranno scritte poesie in ottonari al modo *cancioneril*, dove il gioco verbale predomina sul sentimento, come nell'inizio della *copla* II di Garcilaso, la cui epigrafe prega: «Canzone per le nozze della sua dama»: «Culpa debe ser quereros, según lo que en mí hacéis, I más allá lo pagaréis I do no sabrán conoceros, I por mal que me conocéis»⁷.

La poesia italianizzante, invece, subordina una lingua poetica – la cui artificiosità andrà, tuttavia, aumentando – all'espressione di un sentimento intenso, frutto dell'introspezione dell'«io» poetico che vive appassionatamente una storia d'amore, in assenza letteraria, in un paesaggio stilizzato che spesso trasforma nel suo confidente. I protagonisti dell'*argumento de amor* sono la dama, sempre bella e crudele, e l'«io» poetico, essere sofferente, senza un profilo fisico. Il ricordo di momenti di felicità perduta porta al lamento disperato e dolce al tempo stesso dell'«io» poetico, che si esprime in canzoni e sonetti – eredità del petrarchismo –, in madrigali o in generi derivanti dalla poesia greco-latina: epistole, elegie, odi, egloghe. L'imitazione composta e l'ornamento dell'elocuzione saranno i due pilastri della nuova poesia, frutto di un incontro, quello tra Boscán e Navagero, a Granada.

⁷ «Culpa dev'essere amarvi, I per ciò che fate in me, I ma un dí lo pagarete I perché non sapranno conoscervi I non avendo voi voluto conoscere me».

Juan Boscán (Barcellona 1487/92-1542), di solida formazione umanistica, fu discepolo di Lucio Marinese Siculo. Sposa Ana Girón de Rebolledo, nobile valenciana, la quale ordinerà la pubblicazione di *Las obras de Boscán con algunas de Garcilaso de la Vega* (Amorós, Barcellona 1543). Il primo libro delle sue *Obras* contiene eccellenti poesie *cancioneriles*, in *arte menor*; il secondo, sonetti e canzoni al modo italiano e il terzo poesie in endecasillabi e con altri metri; *Leandro*, adattamento dell'opera di Museo; *Octava rima*, panegirico; epistole.

Il successo fulmineo della poesia italianizzante in Spagna si deve all'opera di un poeta straordinario, amico di Boscán: Garcilaso de la Vega. Nobile e soldato al servizio dell'imperatore, combatté contro i *comuneros*, i Turchi, i Francesi e fu presente all'incoronazione dell'imperatore a Bologna. Testimone di nozze del nipote contro la volontà del sovrano, venne confinato su un'isola del Danubio. Grazie all'intervento del duca d'Alba, trascorse parte dell'esilio a Napoli (1532-34), dove conobbe poeti e umanisti italiani. Nel 1525 sposò Elena de Zúñiga. Il suo presunto amore per *doña Isabel Freyre*, dama portoghese della regina, che si sposò e morì di parto, si desume dall'epigrafe di una delle sue *coplas*, «a donna Isabel Freyre, perché ha sposato un uomo fuori dalla sua condizione» (sarà l'Elisa dei suoi versi?)

Juan Boscán pubblica le opere di Garcilaso come appendice alle proprie. Garcilaso scrisse trentotto sonetti e quattro canzoni, in stile petrarchesco, un'ode (erroneamente chiamata canzone V), due elegie, un'epistola e tre egloghe, al modo classico, e otto *coplas* in ottonaria. La sua poesia ci offre intensità emotiva, bellezza ritmica e musicale, dominio dell'endecasillabo; come dice Herrera, «s'imbeve tutto nelle gioie o nelle tristezze dell'anima». Gli argomenti dei sonetti lasciarono una lunga scia, dall'evocazione di alcuni miti, al lamento per la felicità perduta in apostrofi a *las prendas*, i regali ricevuti dalla dama, o la descrizione del tormento della gelosia. La bellissima canzone III (*Con un marso rido*) ci of-

fre il luogo ameno, il paesaggio bucolico che sarà lo scenario delle egloghe. Nella prima, tra l'alba e il tramonto, il pastore Salicio piange la ritrosia di Galatea e Nemoroso lamenta la morte dell'amata Elisa. L'egloga II, la più ambiziosa, somma motivi medievali e rinascimentali, dalla pazzia d'amore alla storia epica del duca d'Alba. Nella terza, quattro ninfe del Tago ricamano arazzi che rappresentano tre miti classici insieme alla storia di Elisa e Nemoroso; si chiude con il canto amebeo di due pastori, Alcino e Tirreno.

Garcilaso è un poeta sommamente elegante che raggiunge, sotto un'apparente semplicità, vette di perfezione formale e di armonia. E si può sicuramente affermare che la grande rivoluzione lirica italianizzante ha avuto la fortuna di essere introdotta in Spagna da un poeta di tale livello.

Le correnti poetiche.

Insieme alla concomitanza della poesia italianizzante e quella *cancioneril*, altre due correnti poetiche s'incrociano nel XVI secolo: la poesia tradizionale e i *romances*. Sebbene la nuova educazione e il comportamento dei dotti implicasse un disprezzo totale nei confronti del volgo, «ignorante», paradossalmente se ne ammirano le creazioni, si stampano in antologie, si imitano. Juan de Valdés, nel suo *Diálogo de la lengua*, menzionava gli anonimi proverbi come unica autorità per un uso corretto della lingua. Le facezie e i racconti folcloristici si incorporano alla poesia, al romanzo, al teatro e il *Lazarillo* è un esempio perfetto di articolazione in una trama di aneddoti preesistenti nella tradizione orale. I *romances viejos* vengono stampati in opuscoli, si copiano in *cancioneros de romances*, si glossano (nel *Cancionero general*, per esempio) e si imitano: saranno i *romances* artistici, che scriveranno tutti i grandi poeti della generazione del 1580, da Lope a Góngora. E lo stesso accade con i *villancicos*, con la

deliziosa poesia tradizionale, che si copia (per esempio nel *Cancionero musical de palacio*, che raccoglie le tendenze musicali della corte castigliana dal 1460 al 1504 circa), si glossa e si incorpora alle opere di teatro.

José Manuel Blewca mise in evidenza la semplice lezione che il libro del suonatore di *vibuela* Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vibuela* (Siviglia 1546), ci impartisce a proposito della poesia dell'Età d'Oro. Grazie a lui vediamo come si cantava la nuova poesia italianizzante (tre sonetti, di cui uno di Garcilaso) e, collegata ad essa - attraverso l'imitazione -, quella dei classici latini: Virgilio, Orazio e Ovidio; quella degli italiani: Petrarca e Sannazzaro e la *Bibbia*. Ma nell'antologia figurano anche due composizioni di lirica *cancioneril* e la prima strofa delle profusioni di Jorge Manrique - furono glossate a profusione -, che rappresentano, dunque, la poesia colta del XV secolo, sopravvissuta in versi di *arte menor*. Le correnti popolari sono pure presenti: l'opera di Mudarra comprende tre *romances* di tema biblico e cinque *villancicos*.

Questa, dunque, sarebbe una sintesi dei generi lirici che si cantavano, si recitavano, si imitavano o si creavano nel XVI secolo. Si assimila un'eredità classica e bibliografica appena scoperta; si conserva una tradizione letteraria nella sua forma colta, la poesia *cancioneril*, e la si recupera in quella popolare: i *villancicos* e i *romances*, che da opuscoli si trasformano in libri veri e propri, a *cancioneros* e *romanceros*. Non bisogna dimenticare la data di compilazione dell'opera di Mudarra: 1546, solo tre anni dopo la pubblicazione delle opere di Boscán e di Garcilaso, fatto che ci indica la previa divulgazione orale di questo tipo di poesia e il successo folgorante che ebbe.

Non si può parlare, dunque, di reazione tradizionalista rispetto alla poesia italianizzante; questa s'impose in modo dominante, la sua sorte era unita all'impresa di dare dignità alla lingua. Fu la *Represión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano* di Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo 1490?-1550) - le sue *Obras* si pubblicano nel 1573, solo un anno prima che vengano

logo de mujeres, di stampo medievale per quanto riguarda i personaggi a confronto che gli danno vita, ma dotato di evidente freschezza rinascimentale; altri dialoghi, come l'*Aula de cortesanos* e il *Diálogo entre autor y su pluma*, e *coplas* d'amore, di conversazione e passaggio, morali e di devozione, agili e disinvolti. Castillejo, che difese l'uso delle *trovas* castigliane che sapeva utilizzare così bene, è un poeta pienamente rinascimentale, che traduce Ovidio e Carullo, moralizza la favola di Atteone - attenendosi a ciò che gli erasmiani pensavano si dovesse fare con i racconti mitologici - e traduce in ottonari quella di Píramo e Tisbe.

I «romances» e la lirica tradizionale.

Martín Nucio raccoglie e stampa ad Anversa, tra il 1547 e il 1548, la prima collezione di *romances viejos* nel *Cancionero de romances*, un piccolo volume di quelli chiamati *de faldriquera* [da tasca]. I 156 *romances* sono preceduti da un breve prologo del tipografo, dove si leggono le ragioni della raccolta: per «ricreazione e passatem-po» dei lettori; per le possibili assenze e gli errori di trascrizione dovuti alle due fonti da cui è stato attinto; per la trasmissione orale (parla della «debole memoria di alcuni che me li dettarono») e i fascicoli («Gli esemplari da dove li estrarri che erano assai corrotti»). Lui stesso, come facevano gli editori della «poesia aurea», emenda quelli imperfetti e fa un primo tentativo di classificazione: «Prima disposi quelli che parlano delle cose di Francia e dei dodici pari, poi quelli che raccontano storie castigliane, poi quelli di Troia e per ultimi quelli che trattano cose d'amore; ma ciò non si poté fare in modo tanto perfetto - per essere la prima volta - che infine non restasse una qualche mescolanza degli uni con gli altri». Prima solo il *Cancionero musical de Palacio* aveva raccolto trentaquattro *romances*, mentre il *Cancionero general* di Hernando del Castillo, cinquanta. Come esempio del-

pubblicati i commenti del Brocense e Garcilaso, ormai considerato un poeta *classico* - a lasciare un segno, non facile da cancellare, nella storia della letteratura. La satira di Castillejo contro la nuova «setta» dei «petrar-chisti», i quali «han renegado la fe | de las trovas castellanas, | y tras las italianas | se pierden, diciendo que | son más ricas y lozanas» è da leggersi insieme a un'altra che scrive «contro gli elogi delle *coplas* spagnole che trattano d'amore» in cui gli viene «un antojo loco | de burlar con causa un poco | de las trovas españolas | al presente»⁸. Boscán, come autore dell'uno e dell'altro tipo di poesie, viene nominato in entrambe le satire. Con indubitabile grazia, Castillejo si burla del tema della poesia *cancioneril* (la stessa che lui coltiva).

Alla poesia al modo italiano, oppone i versi di Juan de Mena, Jorge Manrique, Garcí Sánchez de Badajoz, Cartagena e Torres Naharro; e compone lui stesso i suoi unici tre sonetti e un'ottava. Garcilaso e Boscán parlano un *nuevo lenguaje*, cantano *trovas forasteras* e danno a intendere «qu'el metro castellano | no tenía autoridad | de decir con majestad | lo que se dice en toscano | con mayor felicidad»⁹. Benché Castillejo componga quasi tutta la sua opera in ottonari e versi in *pie quebrado*, metro che domina e a cui si adatta perfettamente la sua vena satirica e giocosa, è certo ciò che censura: l'endecasillabo permette di esprimere con un'intensità incomparabile il tormento amoroso, l'ottonario si dedica ad altri argomenti o ad altri registri.

Cristóbal de Castillejo - monaco cistercense che viveva alla corte di Vienna al servizio del re Fernando, fratello dell'imperatore, e che non teneva molto in considerazione la propria condizione religiosa - scriverà lunghe poesie satiriche, come il *Sermón de amores* e il *Diá-*

⁸ Rispettivamente: «Hanno rinnegato la fede | nei metri castigliani | e dietro gli italiani | si perdono, dicendo che | sono più ricchi e affascinanti» e «Una voglia matta | di burlarsi un po' con ragione | dei metri spagnoli | del momento».

⁹ «Che il metro castigliano | non aveva autorità | d'asserire con maestà | ciò che si dice in toscano | con maggior felicità».

la creazione del *romance* a partire dal fatto storico, appare nella raccolta *Triste estaba el padre santo*, a proposito del Sacco di Roma (1527), con la condanna del pontefice: «La gran soberbia de Roma | agora España la refrena. | Por la culpa del pastor, | el ganado se condena»¹⁰.

Quasi contemporaneamente a Martín Nucio, ma partendo già dalla raccolta, Esteban G. de Nájera pubblica la *Primera parte de la silva de varios romances* (1550; verranno inoltre pubblicate una *Segunda* e una *Tercera parte*); questo enorme corpus comprende *romances* religiosi, ma anche il disinvoltato *Diálogo entre el autor y su pluma* di Cristóbal de Castillejo.

I *romances nuevos* ricreeranno personaggi di quelli *viejos* prendendo spunti dalla *Crónica general*, come per esempio Lorenzo de Sepúlveda (*Romances nuevamente sacados [...] en metro castellano y en tono de romances viejos que es lo que agora se usa*, 1551) che, come quello precedente, comincia il *Romance del rey don Rodrigo*: «Triste estaba don Rodrigo, | desdichado se llamaba, | gimiendo estaba y llorando | la gran pérdida de España»¹¹.

Cervantes, Lope, Linañ de Riaza, Quevedo e Góngora scrissero numerosi *romances*, soprattutto amorosi. Anche la moda pastorale e quella morisca invasero il genere; Lope fu il pastore Belardo e il moro Zaide, e del successo dei suoi *romances* sono testimoni altre opere letterarie. Lo schiavo negro, nella novella di Cervantes *El celoso extremeño*, sedotto dalla musica dell'imbroglione Loaysa, conosce *La estrella de Venus*, famosissimo *romance* attribuito a Lope. Questi *romances nuevos* vengono stampati in piccoli *romanceros* che confluiranno poi nel *Romancero general* (1600).

I *romances* artistici della fine del XVI secolo abbandonano la rima consonante che li caratterizzava sin dal-

¹⁰ «La gran superbia di Roma | ora Spagna la contiene. | Per colpa del pastore, | il gregge si condanna».

¹¹ «Triste era don Rodrigo, | infelice si chiamava, | gemendo e piangendo | la gran perdita di Spagna».

la fine del XV e recuperano l'assonanza dei *viejos*. Non solo si vincolano di più alle proprie origini, ma rispondono all'estetica generale che fugge dalla rima marcata. Sono composti in quartine di versi isosillabici e la carica lirica che si combina con il carattere narrativo viene a volte sottolineata con ritornelli in forma di parentesi a intervalli non sempre regolari.

Il *romance* sarà degradato dalle penne di poeti incapaci che continueranno a riempire fascicoli, o raggiungerà alti livelli di difficoltà con quelle dei grandi autori. Carrillo y Sotomayor scriverà in questa strofa la propria difficilissima *Elegía al Remedio de amor*, in cui utilizza un linguaggio artificioso la cui oscurità sfiora l'ambiguità. E Góngora mostrerà un totale dominio del linguaggio nella *Fábula de Píramo e Tisbe*, *romance* burlesco, in cui moltiplica le figure retoriche accanto a termini germanici in un brillantissimo stile semiserio. Descrive in stile sublime – proprio dei poemi eroici o mitologici – la fronte di Tisbe: «Terso marfil su esplendor | no sin modestia interpuso | entre las ondas de un sol | y la luz de dos carbunclos». Ma abbonda nella distruzione burlesca del mito che ricrea, come nella chiusura del ritratto di Píramo: «Este, pues, era el vecino, | el amante aun el cuyo | de la tórtola doncella, | gemidora a lo viudo»¹².

Accanto ai *romances*, che nascono dalla creazione anonima e finiscono per diventare uno strumento in più di risalto dell'ingegno e del dominio linguistico, c'è l'anonima lirica tradizionale, i *villancicos*, che inizialmente vennero anche divulgati in fascicoli. I poeti colti si sentirono attratti da questa creazione popolare, compilata per la prima volta presso la corte dei Re Cattolici; glossano le *cancioncillas*, le creano, le includono nelle opere teatrali. *El caballero de Olmedo* si costruisce a partire da una canzone, che mette il cavaliere di fronte al proprio futuro, d'altra parte inevitabi-

¹² Rispettivamente: «Terso avorio il suo splendore | non senza modestia interpose | tra le onde di un sole | e la luce di due carbuncoli» e «Questo, dunque, era il vicino, | l'amante e la metà | della tortora donzella, | che si vedova gemeva».

In essi c'è posto anche per il dolore dell'esiliato («Soledad tengo de ti, | tierra mía do nací»), benché il male d'amore faccia la parte del leone in queste *cancioncillas*. Due versi bastano a evocare una situazione, come questi del *Cancionero* di Álvarez Gato: «Solíades venir, amor; | agora non venides, non». O la lamentela della malmaritata del *Cancionero musical de Palacio*: «Madre mía, muriera yo, | y no me casara, no». Il mal d'amore non espreso appare così nel *Tesoro* di Pedro de Padilla: «Todos piensan que no quiero | y yo me muero»¹⁶.

I poeti colti compongono anche *villancicos* e spesso non si può precisare l'origine di una canzone. Fu composta dal poeta colto o da lui solo glossata? Se non ci sono altre testimonianze, non è possibile saperlo. Riprendono il tema divino poiché così le composizioni religiose «al tono de...» sono più facili da divulgare; approfittano della popolarità di determinate *cancioncillas*.

Alla fine del XVI secolo, le *seguidillas* – combinazioni di settenari e pentasillabi – appaiono documentate e spesso si fondono con i *romances* come ritornelli o come chiusura e danno loro una nuova musicalità. La *seguidilla* accompagnata dalla chitarra fu suonata e ballata in

Queste due forme di poesia popolare furono correnti poetiche di grande vitalità nei Secoli d'Oro: i poeti colti le composero; i loro personaggi letterari le conoscevano e le cantavano.

L'elevazione della lingua romanza. L'arte della diffevolezza.

Mentre il castigliano diventava definitivamente veicolo d'espressione di qualsiasi tipo di contenuto – il la-

¹⁶ Rispettivamente, «Nostalgia ho di te, | terra mia dove nacqui»; «Eravate solito venire, amore; | ora non venite, no»; «Madre mia, fossi morta, | e non sposata, no»; «Tutti pensano che non ami | e io ne muoio».

le: «Que de noche le mataron | al caballero, | la gala de Medina, | la flor de Olmedo». Cervantes, in *El celoso extremeño*, fa sí che, mentre Loaysa suona la chitarra, la padrona, circondata dalla governante e da altre serve, canti queste *coplas* molto popolari. «Madre, la mi madre, | guardasme ponéis, | que sí yo no me guardo, | no me guardaréis»¹³ precisamente quando, smantellata la protezione e la vigilanza del «geloso», Leonora deve «protegersi».

Il *villancico* è solito essere accompagnato da una glossa, di carattere colto o popolare, quando è presente nelle antologie; lo caratterizzano la brevità e l'intensità espressiva, accanto alla sobrietà nell'espressione del sentimento e alla drammaticità del contenuto. Le situazioni che si sviluppano sono disparate, gli argomenti molto diversi; possono venire espressi da una donna o da un uomo: la voce della *niña en caballo* (la donzella), la donna sposata o la ragazza che non vuole farsi monaca, assente da quasi tutta la poesia colta. La donna si lamenta della codardia dell'amico («Cobarde caballero, | de quién habedes miedo, | durmiendo conmigo?»¹⁴), o dell'attesa vana; la ragazza dà un appuntamento al conte in riva al fiume, dove si reca a lavare, per sfuggire alla vigilanza della madre; la donna sposata si lamenta del fatto che il marito, un cavaliere, le ricordi sempre («a cada palabra») le proprie origini e le rinnega: «Mi chiamate villana, | io non lo sono». In questi versi compaiono diversi argomenti: dalla caccia con i falchi, come metafora amorosa, ai bagni d'amore; dal tema di Fedra (la madre innamorata del figlio), all'insonnia d'amore. La bellezza del *villancico* è a volte intensissima: «Si los delfines mueren de amores, | triste de mí! qué harán los hombres | que tienen tiernos los corazones? | Triste de mí! Qué harán los hombres?»¹⁵.

¹³ Rispettivamente: «Che di notte lo ammazzarono | il cavaliere, | il vanto di Medina, | il fiore di Olmedo» e «Madre, madre mia, | guardie mi mettete, | ma se io non mi proteggo | voi non mi proteggerete».

¹⁴ «Codardo cavaliere, | di chi avete paura, | dormendo con me?»

¹⁵ «Se i delfini muoiono d'amore, | povera me! Che faranno gli uomini | dai cuori teneri? | Povera me! Che faranno gli uomini?»

L'altro percorso per rimediare a tale situazione era che gli scrittori colti, esperti nell'arte dell'eloquenza, divenissero «comandanti» in grado di guidarli «per mezzo dell'asperità di tale barbarie», come dice Francisco de Medina ai lettori, riferendosi al «volgo», nelle note preliminari delle *Anotaciones* di Fernando de Herrera a Garcilaso. Solo trasformando buoni scrittori in autorità, imitandoli, si potrà liberare la lingua dalla trascuratezza in cui si trova, per l'errore in cui si cade nel credere che il suo utilizzo la insegni naturalmente. «Come, senza il buon esempio di uomini che parlino propriamente, e senza molta attenzione nell'imitarli, possiamo apprendere tale proprietà [dei vocaboli]?» si domanda Ambrosio de Morales nel *Discurso sobre la lengua castellana* che appare come prologo al lettore con la pubblicazione, nel 1546, del *Diálogo de la dignidad del hombre* di suo zio, Fernán Pérez de Oliva, dopo aver pure affermato: «Mancano nella nostra lingua buoni esempi del ben parlare sui libri, che sono l'aiuto maggiore per perfezionare un linguaggio». Quando Juan de Valdés cerca spunti autorevoli nel *Diálogo de la lengua*, oltre ai proverbi trova solo l'*Amadís*, che scarterà in quanto lo considera troppo manierato.

In questa cornice acquista significato il lavoro di El Brocense e di Fernando de Herrera a proposito di Garcilaso: lo stanno trasformando in un modello da seguire, evidenziando quanto imiti e riesca a dare splendore alla lingua. Herrera muove una breve critica ai poeti «all'italico modo», grazie al precedente creato dai sonetti del marchese di Santilana. Difende Boscán, di fronte ai suoi censori, in quanto «imitò la semplicità di stile e le stesse sentenze di Ausias e osò portare le gioie di Petrarca sul suo poco ordinato vestito». Cita Diego Hurtado de Mendoza, il quale «inventò meravigliosamente, e trattò i suoi concetti, che sgorgano dall'anima». Gli manca - dice - la dolcezza di Gutierre de Cetina, la cui poesia invece, secondo Herrera, manca di forza. Il culmine è stato raggiunto da Garcilaso, «dulce y grave». È a lui che si riferisce Herrera, che si trova coinvolto nel processo d'arricchimento della lingua, processo forgiato at-

tino era privilegio solo dei dotti perché, come abbiamo visto, non lo parlavano più neppure le monache - appare reiteratamente espressa, nei testi dei teorici e dei creatori, l'idea della situazione precaria delle lettere spagnole, di fronte alla lucentezza delle armi dovuta alle vittorie militari. Quando la monarchia degli Austriaci sarà in decadenza totale grazie al patetico Carlos II, una splendida creatività letteraria - che giustifica pienamente il termine Età d'Oro - avrà arricchito la lingua spagnola.

A metà del xvi secolo, la Spagna dominava la maggior parte del Nuovo Mondo, e Carlos I (1517-56) unì l'eredità spagnola, borgognona e asburgica, frutto della politica matrimoniale dei Re Cattolici. Nel 1580 - morto due anni prima il re don Sebastián di Portogallo nella battaglia di Alcazarquivir -, il Portogallo viene annesso alla corona da Felipe II. È il culmine dell'egemonia spagnola nel mondo, presto destinata a sgretolarsi.

Nell'esaltare la lingua, se ne considera la bellezza, la dolcezza, l'abbondanza lessicale, ma la si lascia in uno stato di trascuratezza per la mancanza di scrittori che le diano lustro, che evidenzino le qualità che possiede; vediamo paragonata alla lingua toscana e la differenza tra loro risiede nell'esistenza di scrittori come Dante, Boccaccio, Petrarca, che le hanno dato dignità. C'è, dunque, una coscienza generalizzata della necessità di elevare la lingua al rango che le compete. Prendono forma, così, le teorie sull'origine della lingua. Un modo per darle dignità è farlo dalle sue radici.

Juan de Valdés, nel *Diálogo de la lengua*, accetta che la maggior parte dei termini derivino dal latino corrotto, ma fa anche notare che la prima lingua parlata nella Penisola fu il greco, usata dunque più anticamente del latino. López Madera inventerà la curiosa teoria (attaccata, tra gli altri, da Correas e Pellicer) che il castigliano fosse una delle settantadue lingue primitive dopo la confusione linguistica di Babele. Le sue remote origini le davano così la tanto desiderata dignità.

traverso la nuova poesia, che aveva rivoluzionato la lingua letteraria imitando quella italiana e che raggiunge lo *zenit* con Góngora, e lui ne sarà cosciente. Può esserne orgoglioso, e lo è, in quanto «la nostra lingua, grazie al mio lavoro [*Le Soledades*] sia arrivata alla perfezione e all'altezza di quella latina». Frate Jerónimo de San José, nel 1651 (in *Genio de la Historia*), considera le lettere imparentate con le armi. Si è chiuso il processo di elevazione e, in effetti, si è arrivati a un'evoluzione della lingua poetica che comincia con Garcilaso e termina con Góngora e Quevedo. Qualsiasi nuova forma di fare poesia dovrà poggiarsi su altri presupposti a partire da allora: il percorso aperto dall'imitazione composta e dall'ornato dell'elocuzione si era concluso.

Essendo «l'argomento d'amore» sempre lo stesso e immutabili i protagonisti, il poeta può creare un codice letterario sovrapponendo metafore, inserendo figure retoriche, accumulando allusioni mitologiche che solo i dotti possono decifrare. E lo possono fare per condividere le conoscenze con il poeta e partendo da un aneddoto costante. Se la dama è sempre crudele e sdegnosa, è fredda come il ghiaccio. E se lo è, si può intendere perfettamente l'iperbole di Quevedo nell'apostrofe che rivolge alla dama, «bellissimo inverno della mia vita». È l'arte della difficoltà, che dà piacere a colui che sa affrontarla; l'oscurità – o l'ambiguità – può diventare somma chiarezza, somma bellezza, nello scoprire il processo creativo seguito dal poeta. La lingua poetica, in effetti, era arrivata al massimo della perfezione a partire dall'utilizzo di un codice esatto portato alle estreme possibilità.

Solo un poeta geniale osò spingersi oltre, protetto dall'esperienza mistica: san Juan de la Cruz, che anticipa di quattro secoli l'irruzione dell'immagine irrazionale nella poesia.

La poesia di san Juan de la Cruz.

Juan de Yepes y Álvarez (Fontiveros, Ávila, 1542-91) è il frate Juan de la Cruz quando fonda il primo mona-

stero di carmelitani scalzi a Duruelo (1568). Dà inizio alla riforma dell'ordine sotto la direzione di Teresa de Jesús, la grande fondatrice, che conobbe nel 1567. Nel 1577 i suoi confratelli lo rinchiudono nella prigione di un convento a Toledo da cui, nove mesi più tardi, riesce a fuggire rifugiandosi nel convento di San José de las Descalzas. Quando il suo ordine viene riconosciuto, le persecuzioni nei suoi confronti cessano, permettendogli così di continuare con il suo impegno di fondatore e diventare priore di vari monasteri, benché poco prima di morire sarà privato di tutti gli incarichi.

San Juan raggiunge le vette più alte della bellezza in tre lunghi poemi: *Noche oscura*, *Cántico espiritual* e *Llama de amor viva*. Le poesie brevi (*coplas*, *canciones glorias a lo divino* e *romances*) presentano i giochi di parole propri delle composizioni in ottonari *cancioneriles*, come la glossa di «vivo sin vivir en mí»: «En mí yo no vivo ya, ¡y sin Dios vivir no puedo; ¡pues sin él y sin mí quedo, ¡este vivir qué será? ¡Mil muertes se me hará ¡pues mi misma vida espero, ¡muriendo porque no muero»¹⁷.

La sua esperienza mistica, ineffabile, verrà espressa in modo impossibile da classificare letterariamente. Egli cerca una forma per poter tradurre la propria esperienza e lo fa mediante un «lirismo integratore» di varie tradizioni letterarie (greco-latina, italianizzante, biblica: l'impronta del *Cántico dei Cantici*, la lirica tradizionale) ottenendo strofe bellissime, insolite, che portano nuovamente all'incomprensibile, ma rinchiuso in un sentimento intensissimo.

Le monache – le sue prime lettrici – non capiscono queste *canciones* (perché subito si cantano *las canciones de la Esposa*) e san Juan le commenterà (dedica due commenti alla *Noche oscura*: la *Subida del monte Carmelo* e la *Noche oscura del alma*). Ma sa bene che solo potrà offrire «alguna luz general» ai propri versi che non si possono «bien explicar»

¹⁷ «In me io non vivo più, ¡e senza Dio vivere non posso; ¡poiché senza di lui e senza di me rimango, ¡questo vivere, che sarà? ¡Mille morti diverrà poiché la mia stessa vita attendo, ¡morendo perché non muoio».

L'autore constata, con la propria presenza, la realtà di ciò che racconta. Francisco Delicado, con le profezie sul Sacco di Roma aggiunte dopo i fatti, lo inquadra in un tempo storico. Ma salva il suo svergognato personaggio, «la quale se ne andò per tempo a vivere sull'isola di Lipari e lí si cambiò il nome e si chiamò la Vellida». Il vivissimo dialogo è intriso di erotismo, cui si intrecciano aneddoti folcloristici e dove non manca un impressionante ritratto delle vecchie prostitute e la difesa appassionata di un loro riscatto. Delicado ha creato il ritratto letterario di un personaggio pieno di forza, di sensualità, di sfrontatezza, nell'ambiente ruffianesco di una Roma reale degli inizi del XVI secolo, città ben conosciuta dai soldati spagnoli. La commedia *Soldatesca* di Torres Naharro ci offre un affresco reale dei soldati mercenari, morti di fame, disposti ad arruolarsi in qualsiasi esercizio: vivono di morte. Il plurilinguismo della *Lozana* riflette il mosaico culturale composito dalla società romana.

L'autobiografia di un «pícaro»: «La vida de Lazarillo de Tormes».

Reali sono gli spazi in cui trascorre la vita di Lazarillo de Tormes, un banditore di Toledo, come lui stesso ci racconta. Nel 1554 si pubblicano le prime tre edizioni conservate di questo rivoluzionario racconto, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (a Burgos, Anversa e Alcalá de Henares, quest'ultima riveduta). Il libro fu incluso nell'*Indice* dei libri proibiti dell'inquisitore Valdés nel 1559 e nel 1573 venne pubblicata l'edizione riveduta. Lázaro, utilizzando un artificio letterario (scrive una lettera in risposta a quella ricevuta da un anonimo corrispondente - «vuestra merced») racconta in prima persona dove e come nacque, chi furono i suoi genitori e i padroni che servì fino a diventare banditore di Toledo e al matrimonio con una serva dell'arciprete di San Salvador, «servidor y amigo de vuestra

merced». L'anonimo autore di questa narrazione delegò totalmente al suo personaggio, un povero ragazzo obbligato a usare l'ingegno per sopravvivere, che parla quindi in prima persona, l'onere del racconto, «poiché Vosignoria vuole che questi casi le siano scritti e riferiti molto ampiamente, m'è sembrato opportuno non prenderli dal mezzo, ma dal principio». Conclude giurando a sua moglie di non diffondere più le voci che circolano a proposito del suo disonore - è infatti amante dell'arciprete - e sentenzia: «Fino a oggi nessuno ci ha più sentiti far menzione del caso». Il termine *caso* in posizioni tanto strategiche si riferisce al fatto stesso? Così sarebbe giustificato il racconto, come argomento che Lázaro deve raccontare al corrispondente. Darebbe, dunque, unità al testo, in quanto la sua chiusura viene annunciata sin dall'inizio. Buona parte della critica tende a leggerlo in questo modo. L'ingegno dell'erudito supera quello dell'autore stesso, o lo mette semplicemente in evidenza? Poteva il lettore contemporaneo leggere il racconto con una visione tanto ampia? Sia o il *caso* «il massimo della buona sorte» (essere banditore cornuto) in cui ironicamente si trova Lázaro e che lo porta a scrivere questa insolita lettera-relazione, il racconto partiva da un genere per crearne un altro. I continuatori hanno reso possibile la lettura di questa missiva come un romanzo picaresco. Il nuovo tipo di narrazione apre la strada al romanzo moderno: il tempo e lo spazio reali, il protagonista - l'accompagnatore di un cieco che diventa banditore - il racconto della sua vita squallida, piena di sventure, di fame. Senza cavalieri, senza grandi imprese, senza avvenimenti né scenari meravigliosi, senza amore. Sia o non sia circolare (con il *caso* come chiusura del cerchio), il racconto offre una struttura di sequenze con il passaggio di Lázaro di padrone in padrone (l'impronta dell'*Asino d'oro* di Apuleio è evidente); narra infatti dettagliatamente la vita del protagonista con i primi tre: il cieco, suo maestro, il chierico di Maqueda e il povero *escudero*. L'ordine in cui sono presentati è direttamente proporzionale al-

re, e anche i membri della Chiesa: il chierico di Maqueda, il frate della Mercede, il venditore di bolle, il cappellano e l'arciprete. L'anticlericalismo dell'autore è innegabile, ma l'opera fu letta dai contemporanei soprattutto come burla, come divertimento. Figurerà nell'*Indice de los libros prohibidos* nel 1559 e ne verrà quindi interrotta la diffusione fino al 1573, anno in cui comparirà la ristampa purgata, in cui però le soppressioni non intaccano l'essenza dell'opera, essendo solo marginali.

La lingua di Lázaro conserva il decoro del personaggio, è di uso abituale, con espressioni colloquiali, proverbi e frasi fatte, straordinariamente espressive. Il racconto scorre con forza: è agile, preciso. Gli aggettivi applicati ai personaggi li caratterizzano prima ancora che agiscono. Dice, per esempio, «el negro de mi padrastró» quando racconta l'aneddoto del figlio negro che fugge da lui, mentre parla, invece, del «triste de mi padrastró» quando racconta che lo «frustarono e torturarono». Ma a parte questo minimo anticipo, il narratore, Lázaro il banditore, non anticipa mai lo svolgimento della successione di aneddoti, delle peripezie che vive. L'inizio del terzo trattato plasma magistralmente il lento trascorrere del tempo («Era di mattina... suonarono le undici... suonò l'una... e a me parve subito un brutto segno, perché erano già quasi le due») per il povero Lázaro che aspetta invano l'arrivo dell'*escudero*, il suo nuovo padrone, con qualcosa da mangiare. E straordinaria è la descrizione della casa, «lugubre, triste, oscura», nel silenzio, senza nulla, tanto che sembrava una «casa encantada». L'anonimo autore la utilizzerà più avanti per inserire, non molto abilmente, l'aneddoto folcloristico del pianto della vedova, di origine araba.

Il *Lazarillo* ebbe un successo editoriale limitato, ma un'importanza decisiva. Mateo Alemán seguì quel percorso, così che una simile forma, il racconto autobiografico di un *picaro* al servizio di diversi padroni, diede inizio addirittura a un genere, il romanzo picaresco. Con i suoi personaggi reali, di basso livello, inseriti in un quadro stori-

la povertà e alla fame che patisce con ognuno di loro. «Caddi dalla padella nella brace», dirà all'inizio del secondo trattato, quando va alle dipendenze del chierico. E vedendo che il trascorrere del tempo con il terzo padrone non lo porta al cibo tanto desiderato, sa di essersi imbattuto in uno ancora peggiore, e arriverà a dividere con lui parte di ciò che riesce a elemosinare.

Dopo i tre primi trattati in cui si dilunga ampiamente a descrivere il servizio presso i tre padroni, gli altri si succedono con maggior rapidità: il frate della Mercede, il venditore di bolle papali, l'appena nominato «maestro dipintore, che lavorava a decorare tamburelli», il cappellano e lo sbirro. Il racconto vede in buona parte come protagonista un Lázaro bambino, tra i dodici e i quattordici anni. La sua ascesa all'«oficio real» di banditore gli darà il massimo di quella buona fortuna infamante coronata dalle corna della moglie e con i benefici che comporta; il figlio di un mugnaio ladro e di una donna che vive in concubinario con un negro, pure ladro, non può aspirare a un'ascesa più onorevole. L'arrivo a «buen puerto», dopo aver remato con forza e destrezza - com'è detto ad esempio nel prologo, - lo porta a tale prosperità: mangia e vive in pace in casa propria. Lui, come sua madre, cerca di «accostarsi ai buoni», ma il loro essere indegni non lo permette.

L'anonimo autore inserisce nel racconto del materiale folcloristico e lo adatta perfettamente alla struttura, a volte marcata, del testo. Per esempio, la testata che il cieco fa prendere a Lázaro contro il toro del ponte, all'ingresso di Salamanca, trova corrispondenza, al termine del trattato, in quella che il padrone dà contro una colonna, per aver seguito le indicazioni di Lázaro.

Storico è il tempo del racconto, reale la geografia, conosciuti i personaggi che si susseguono, già appartenenti alla tradizione: il cieco astuto e avaro, il chierico meschino, l'*escudero* presuntuoso e in miseria, il venditore di bolle imbroglione... L'intelligente ironia distrugge lo stesso protagonista, il quale racconta il proprio tirocinio come frutto di uno sforzo che dà come premio il disono-

co, contemporaneo all'autore, che lo dipinge con verismo sociale, il romanzo moderno iniziava il suo percorso; queste sono le avventure che don Chisciotte amplierà.

Già nel 1555 si pubblicò ad Anversa una lucianesca continuazione, *La segunda parte del Lazarillo*, senza successo; molto più tardi, nel 1620, a Parigi, uscì la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, di Juan de Luna, che evidenzia la crudeltà del mondo che circonda il povero *pícaro* - il suo Lázaro si muove di legnata in legnata tra le burle degli altri - e contiene riuscite scene comiche.

I libri di pastori.

Figuravano a ragione nella biblioteca di don Chisciotte, perché dalla pubblicazione dei *Siete libros de la Diana* di Jorge de Montemayor (Valencia 1558 o 1559), il successo del genere fu straordinario (più di venti edizioni in trent'anni). Il prete, secondo l'insegnamento erasmiano, li vuole salvare perché sono «libri ragionevoli, senza pregiudizio per il prossimo», di contro ai perniciosi libri di cavalleria. Ma la nipote avverte il pericolo della loro imitazione e dal rogo si salverà solo la citata *Diana*, la *Diana enamorada* (1564) di Gil Polo, che la continua, e *El pastor de Filida* (1582) di Luis Gálvez de Montalvo (oltre a un'opera di Lofraso, che il prete elogia con ironia).

I libri di pastori espongono sotto forma di romanzo le casistiche amorose impostate teoricamente dai trattati d'amore. I personaggi incarnano varie situazioni amorose (colui che ama senza speranza d'esser corrisposto, colui che fu amato e poi disprezzato, colui che amò ma ha dimenticato...) che narrano - è maggiore la parte narrata della parte vissuta - e parlano di altri. È frequente la scena di un pastore nascosto, mentre ascolta il racconto di altri; nella *Diana*, Sireno ascolterà il proprio caso d'amore dalla voce della ninfa Dorida. L'ha composto il pastore Celio, il quale ode e vede allontanarsi la sua amata Diana.

A volte i protagonisti agiscono come se vivessero in quel momento una situazione d'amore diversa, legata al passato e che non corrisponde più a quella attuale. Sireno e Silvano cantano come se fossero ancora innamorati di Diana: «Facciamo conto di essere in due, come quando quella pastorella ci portava in questo prato dove spargevamo i nostri lamenti».

In *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* di Cervantes, appare all'improvviso una pastorella che domanda: «Signori, le devo chiedere o le devo dare?» Il protagonista, Periandro, risponde senza esitare: «Bella pastorella, se son gelosie, non devi chiederle né darle...» Lei, ascoltato il consiglio, se ne va. È davvero un personaggio da libro di pastori.

La struttura aperta delle opere permette di aggiungere nuovi casi o di continuarli, come fece il valenciano Gaspar Gil Polo con quelli irrisolti di Jorge de Montemayor. Queste opere permettono l'inserimento di un altro tipo di materiale. L'edizione di Valladolid del 1562 della *Diana* include, per bocca di Felismena, una delle protagoniste, *El abencerraje de la hermosa Jarifa*, romanzo moresco. Nel finale della *Diana enamorada* sono descritti alcuni giochi cortigiani, inclusa una *naumachia*, le feste di nozze inserite nella trama, e l'*Arcadia* (1598) di Lope de Vega offriva la descrizione del funzionamento di un *Libro de suertes*, gioco di corte basato sulle predizioni, che ebbe grande successo in tutta Europa e che, inserito nell'*Indice* del 1559, non poté circolare che come manoscritto. Includeva anche una lezione di chiromanzia, ma entrambi i passaggi furono soppressi nell'edizione di Valencia del 1602.

In una natura stilizzata, cortigiani travestiti da pastori lamentano le loro pene d'amore. La donna è il centro di questo universo pastorile, presieduto dalla dea Diana.

Jorge de Montemayor, di origine portoghese, nasce verso il 1520 e muore in Piemonte nel 1561, per amore («Per certe gelosie o amori»). Poeta religioso e amoroso, divide il *cancionero* in due parti (*Las obras de George*

de Montemayr *repartidas en dos libros*, Anversa 1554), in cui per le liriche religiose predominano le forme tradizionali, mentre il tema amoroso è trattato con sonetti, canzoni ed egloghe. La sua poesia religiosa venne inclusa nell'*Indice* del 1559. Animatore di feste di palazzo (scrive *autos natalizi*) e musicista, traduce Ausias March in castigliano. Inaugura con *Los siete libros de la Diana* una nuova forma letteraria del tema bucolico che trionfò nella vita di corte della seconda metà del secolo.

In questa nuova forma narrativa, i protagonisti, i pastori, sono in pellegrinaggio, diretti al palazzo della signora Felicia, la quale possiede un'acqua meravigliosa, in grado di risolvere magicamente i casi d'amore rimasti insoluti durante il racconto. Con sicurezza, il prete del *Quijote* diceva che si doveva alleggerire l'opera da «tutta la parte che tratta della maga Felicia e dell'acqua incantata» (I, 6), retaggio dei libri di cavalleria. Ma la struttura del pellegrinaggio sarà incorporata nel romanzo bizantino, rafforzato dalla successione di peripezie e dall'obiettivo religioso.

Il personaggio principale del racconto non è Diana, ma Felismena, che a sua volta è la protagonista del primo romanzo cortigiano della letteratura spagnola. Montemayor attinge da Bandoello la storia d'amore con Félix e la inserisce nella propria opera con scene di grande finezza psicologica, con lettere, con la figura della donna travestita da uomo e con dolorosi equivoci. Il genere bucolico, che in parte condivideva soluzioni inverosimili proprie dei libri di cavalleria, con i quali era in competizione, conteneva già la grande novità del genere narrativo: il romanzo cortigiano. Univa, inoltre, prosa e poesia, perché i lamenti dei pastori erano in versi (il valenciano Gil Polo, 1540?-85?, introduce novità versificate nella *Diana enamorada*). Se avesse eliminato «casi todos los versos mayores» alla *Diana*, come voleva il prete, avrebbe stravolto l'opera, che offriva secondo il suo modello, l'*Arcadia* di Sannazzaro, determinate strofe come obbligatorie. Il canto in ottonari in lode alle dame,

intonato da un personaggio mitologico, è una caratteristica del genere che unisce la *Diana* alla *Diana enamorada*. Gaspar Gil Polo introduce varietà nella struttura e rafforza l'unità della composizione.

Berganza, il cane cervantino, parla con Cipión: «Non doveva essere vero ciò che avevo sentito raccontare sulla vita dei pastori; almeno, di quelli che la dama del mio padrone leggeva sui libri quando io andavo a casa sua, e tutti trattavano di pastori e pastorelle, dicendo che passavano la vita cantando e suonando con gaites, zampogne, *ribeche* e *churumbelas*». Questi pastori letterari non hanno nulla a che vedere con quelli cui presta servizio (*Coloquio de los perros*). Don Chisciotte, battuto come cavaliere, immagina di diventare il pastore Quijotiz «e intrattenersi nella solitudine dei campi, dove a briglia sciolta poteva dar sfogo ai suoi pensieri d'amore», ma il senno ritrovato e la morte rendono impossibile il progetto. Cervantes non solo scrive *La Galatea* (1585), che inizia in *media res* come i romanzi bizantini e introduce un assassino (il pastore Carino) nel mondo idilliaco dei pastori, ma include il racconto pastorale (la storia di Grisóstomo e Marcela) nella prima parte del *Quijote*, mentre nella seconda parte fa riapparire ragazze travestite da pastorelle.

Lope de Vega scrisse l'*Arcadia* (1598) - l'autore appare nel racconto come il pastore Belardo - e un libro di *pastores a lo divino: Los pastores de Belén* (1612), sulla nascita di Cristo.

Mori e cristiani, leali cavalieri: il romanzo morisco.

Più breve fu l'apparizione di personaggi esotici in *romances* e romanzi, ma nei primi la figura del moro fu parallela a quella del pastore: si distinguevano solo per l'abbigliamento e per i nomi; entrambi, infatti, erano amanti fedeli. La *Diana* di Montemayor, nell'edizione di Valladolid (1562) fu il veicolo di diffusione del più famoso

Nella prima parte del *Guzmán de Alfarache* (1599), Mateo Alemán narra la *Historia de los dos enamorados Ozmin y Daraja* (libro I, cap. VIII), in cui numerose peripezie separano i protagonisti prima del lieto fine. Cervantes racconterà, nella prima parte del *Quijote*, la « storia del cautivo » e, nella seconda parte, quella del « morisco Ricote ».

Miguel de Cervantes: «Io sono il primo a scrivere novelle in lingua castigliana».

Così afferma Cervantes nel prologo alle *Novelas ejemplares*, ed è vero. La storia di Félix e Felismena forma una parte della materia romanzesca della *Diana* e proveniva da Bando. *El patrañuelo* (1567) di Juan Timoneda è la prima raccolta di novelle scritte a imitazione di quelle italiane.

Il valenciano Juan Timoneda (1518?-83) è collezionista ed editore di *romances* (*Rosa de amores*, *Rosa española*, *Rosa gentil* e *Rosa real*, con *romances* vecchi e nuovi) e delle opere di Lope de Rueda. Poeta e autore di teatro (*autos* raccolti in un *Ternario espiritual* e due *sacramentales*; *La Turana*, raccolta di farse, commedie, *autos* e *entremeses*, opere adattate o create da lui), scrive *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563 e 1569) e *Buen aviso y portacuentos* (1564), raccolta di brevi racconti, avvenimenti, aneddoti e detti sarcastici.

In *El patrañuelo*, Timoneda riassume in una prosa semplice, senza artificio alcuno, argomenti tratti da fonti diverse. Il valenciano intesta le sue ventidue *patrañas* (che lui collega alle novelle toscane) con una quartina di ottonari rimati, che introduce brevemente l'argomento e che ricorda i versi pareggiati finali del *Conde Lucanor*. E, in effetti, alcune delle sue *patrañas* sono racconti, più che novelle, come la « catorcena » che, con più grazia e precisione costruttiva delle altre, ricrea il racconto folcloristico *El rey Juan y el abad de Cantorbery*.

romanzo moresco, *El Abencerraje*, che venne stampato nell'*Inventario* (1565), miscellanea di Antonio de Villegas. Don Chisciotte, distrutto e fatto a pezzi, si ricorda del moro Abindarráez, « quando il Governatore di Antequera, Rodrigo de Narváez, lo prese e lo portò prigioniero nel territorio della sua giurisdizione » e risponderà a Pedro Alonso, un contadino suo amico, « le stesse parole e le stesse frasi con cui il prigioniero abenseirragio rispondeva a Rodrigo de Narváez, secondo la storia che egli aveva letto nella *Diana* di Jorge de Montemayor dov'essa è narrata » (I, 5).

Se don Chisciotte si può identificare con il giovane Abencerraje, è perché questi è un cavaliere di lignaggio, innamorato, che rispetta la parola data e si equivale, in nobiltà e cavalleria, all'antagonista, l'esperto Rodrigo de Narváez. Il breve racconto si basa su una lezione di generosità: il nobile cristiano lascerà libero il moro affinché si riunisca con l'amata Jarifa, che lo sta aspettando, e lui tornerà in prigione come promesso. Una scaramuccia di frontiera serve da sfondo storico a un racconto che evidenzia la generosità fra amici. Abindarráez è il protagonista di una storia d'amore, che racconta all'*alcaide* di Antequera e che confluisce nel matrimonio segreto (che tanta materia ha dato a romanzi e commedie). Contiene momenti di grande bellezza, come quando il protagonista vede l'immagine dell'amata Jarifa riflessa nelle acque della fontana e ovunque posi il suo sguardo.

Il genere moresco culmina nelle *Guerras civiles de Granada* (1595) di Ginés Pérez de Hita, il quale lottò contro i *moriscos* delle Alpujarras. Narra gli ultimi anni del regno di Granada, fino alla sua conquista da parte dei Re Cattolici (1492) e mescola storia e finzione. I *romances moriscos* sono la fonte; la discendenza è il romanzo storico. Splendida descrizione della corte granadina e delle sue feste, i cui protagonisti, gli Arabi, appaiono come idealizzati cavalieri, nobili e valorosi. La seconda parte (1619), descrive la ribellione dei *moriscos*, di cui l'autore fu testimone.

Martín de Riquer
Don Chisciotte e Cervantes

Traduzione di Paolo Collo



Titolo originale *Aproximación al Quijote*
© 2003 by Martín de Riquer
© 2003 by Acanalado Quaderns Crema, S. A.
© 2005 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
www.einaudi.it

ISBN 88-06-17234-4

Piccola Biblioteca Einaudi
Saggistica letteraria e linguistica

Capitolo secondo

Cervantes: vita e letteratura

1. *Infanzia e giovinezza dello scrittore.*

Miguel de Cervantes, figlio di Rodrigo de Cervantes e di Leonor Cortinas, venne battezzato nella parrocchia di Santa María la Mayor di Alcalá de Henares il 9 ottobre del 1547. È probabile che sia nato il 29 settembre, giorno di san Michele. La sua famiglia, di ascendenza gallega, si era stabilita a Córdoba, ove il *licenciado* Juan de Cervantes, nonno del nostro scrittore, ebbe una certa notorietà e fu avvocato dell'Inquisizione e funzionario del Santo Uffizio, incarico che non avrebbe mai ottenuto se su di lui fosse pesato il sospetto di appartenere a una famiglia di «convertiti» o la supposizione che i Cervantes non fossero cristiani di vecchia data.

Rodrigo de Cervantes, nato ad Alcalá, fu un modesto chirurgo che visse sempre nelle ristrettezze e cambiò parecchie volte residenza nella speranza di migliorare il suo destino. Miguel fu il quarto dei suoi figli: più grandi di lui erano Andrés, Andrea e Luisa, e minori Rodrigo e Magdalena.

Con tutta la famiglia, il chirurgo Rodrigo de Cervantes si trasferì a Valladolid nel 1551, dove non ebbe certo fortuna, dato che rimase in carcere parecchi mesi a causa dei debiti, nonostante la sua nobiltà e i beni sequestrati. Dolore, miseria e vergogna sono ciò che il futuro scrittore respirò nella sua infanzia, durante la quale non mancarono privazioni e dispiaceri.

Non si sa nulla di preciso riguardo i primi studi di Cervantes, che, del resto, non arrivarono all'università. Pare che abbia studiato a Valladolid, per poi proseguire a Córdoba e poi a Siviglia, ove suo padre risiedette fino al 1565. Si immagina che il futuro scrittore, in qualcuna di queste

tre città, studiasse presso la Compagnia di Gesù: nella novella *Il colloquio dei cani Cervantes* fa una descrizione di un collegio di gesuiti che pare evocare i suoi anni di studente. Il cane Berganza infatti dice:

Dunque, il mio mercante aveva due figli, uno di dodici e l'altro di quattordici anni, che studiavano grammatica alla scuola della Compagnia di Gesù; vi si recavano con grande pompa, con l'aiuto e i paggi che portavano loro i libri e quello che si chiama il *vademecum*. Vederli andare con tanto di apparato, in portantina se c'era il sole e in carrozza se pioveva, mi fece riflettere e constatare con quanta semplicità il loro padre se ne andava alla Lonja per discutere i suoi affari, poiché non portava con sé altro servo che un negro, e alle volte si riduceva a montare un muletto equipaggiato alla bell'e meglio. [...] Dunque, i figli del mio padrone un giorno si dimenticarono una cartella nel cortile dove io mi trovavo; e siccome avevo imparato a portare la sporta del macellaio mio padrone, presi il *vademecum* e andai dietro a loro, con il proposito di non lasciarlo fino alla scuola. Tutto andò come volevo: i miei padroni, che mi videro arrivare con il *vademecum* in bocca, tenuto delicatamente per la cinghia, ordinarono a un paggio che me lo togliesse; ma io non lo permisi e non lo lasciai andare fino a che entrai nell'aula, cosa che fece ridere tutti gli studenti. Mi avvicinai al maggiore dei miei padroni e, con molta creanza, a mio parere, gliela consegnai in mano e me ne restai accovacciato sulla porta dell'aula guardando fisso il maestro che leggeva dalla cattedra. Non so cosa racchiuda in sé la virtù ma, per quanto poca me ne sia toccata, o niente affatto, provai subito un gran piacere nel vedere l'amore, i modi, la sollecitudine e l'impegno con cui quei maestri e padri benedetti insegnavano a quei ragazzi, indirizzando i teneri virgulti di quella loro gioventù affinché non si storcevano né deviasero dal cammino della virtù, che essi insegnavano assieme alle lettere. Meditavo su come li sgridassero con dolcezza, li castigassero con misericordia, li incoraggiassero con gli esempi, li incitassero con premi e li sopportassero con saggezza, e su come poi dipingessero loro la bruttezza e l'orrore dei vizii, e descrivessero la bellezza della virtù affinché, rifuggendo i primi e amando la seconda, raggiungessero il fine per il quale erano stati creati.

Nel 1566 la famiglia Cervantes si stabilisce a Madrid, dove Miguel completerà i suoi studi e darà le prime dimostrazioni della propria vocazione letteraria.

Il 3 ottobre 1568 morì la regina Isabella di Valois, moglie di Filippo II, e il maestro Juan López de Hoyos, cat-

tedratico dell'Università di Madrid, pubblicò l'anno seguente una *Historia y relación* della malattia, della morte e delle esequie della sovrana, insieme miscelaneo in cui compaiono quattro composizioni poetiche di «Miguel de Cervantes, nostro caro e amato discepolo». Esse sono un sonetto («Aquí el valor de la española tierra»), due pezzi in versi di *arte menor* («Cuando dejaba la tierra» e «Cuando un estado dichoso») e un'elegia («¿A quién irá mi doloroso canto...?»), dedicata al cardinale don Diego de Espinosa, presidente del Consiglio di Castiglia. In tutte queste composizioni è evidente l'influenza di Garcilaso. Forse la cosa più notevole dell'elegia sono i versi dedicati con fervore a Filippo II, re che tempo dopo citerà con una certa diffidenza. Ora il giovane Cervantes scrive:

Se l'animo regale, se il sovrano,
tesoro gli rubò in un solo giorno
morte crudele con furtiva mano,

doni sono di Dio onnipotente
inviati a colui a cui si assegna
sublime trono ed alta gerarchia.

Colui che nel suo stato si trastulla
godendo ed ottenendo ciò che spera,
per soddisfare al fin ogni capriccio,

pensar si deve che non sia capace
di veder con la mente ed occhi chiari
come felicità vera si goda.

Quando più ricco di lusinghe il mondo,
quando fortuna arride a noi davanti
e il cuore desideroso ci rallegra,

allor dobbiam temer che in un momento
la sorte ingrata tutto ci distrugga
giacché non fu né sarà mai costante.

E colui che non si prova nella guerra,
dove il corpo e la mente si tormentan,
nella sua gloria Dio non l'accoglie.

Poiché sol si coronan nella gloria,
quei che si mostran capitani prodi,
nella guerra d'ognuno con se stesso.

L'amarezza e i sospiri dolorosi,
le lagrime versate da colui,
che ci rende felici di sua vista,

la perdita del figlio tanto amato,
quel rimirarsi e scorgere che si trova
spoglio del più prezioso suo tesoro,

non possono chiamarsi aspre battaglie
in cui noi lo vediamo ricoperto
della più fina maglia di pazienza?

Ed è evidente l'allusione al principe don Carlos, figlio di Filippo II, morto nel luglio di quel 1568.

Il maestro Juan López de Hoyos dirigeva il collegio di Madrid dal gennaio del 1568. È assai poco logico che Miguel de Cervantes, a ventun'anni, assistesse come studente alle sue lezioni; e si può supporre che abbia seguito i suoi corsi in tempi precedenti. Juan López de Hoyos era un buon conoscitore delle opere dotte più in voga, si poneva come gran difensore della cultura spagnola e manifestava un leggero erasmismo, poiché nell'epistola che invia al Municipio di Madrid, nella *Historia y relación*, cita Erasmo quando critica i cattivi precettori. Qualcosa di ciò poté rimanere in Cervantes; certo non le sue poco perspicaci idee filologiche e il suo scarso giudizio letterario, che si manifestano nel parere dato nel 1578 riguardo la traduzione in castigliano di Montemayor delle poesie di Ausas March, ove afferma che questi «scrisse in lingua provenzale, che è [...] un misto di catalano con qualcosa di gallego e di valenciano» e sostiene che Petrarca fu un imitatore di March, sciocchezza da lui stesso diffusa e che ebbe una certa fortuna. Cervantes non avrebbe mai affermato cose così stravaganti.

Quando a ventidue anni Miguel de Cervantes fugge precipitosamente dalla Spagna era un giovane poeta che, nelle sue occasionali composizioni, rivelava essere un grande ammiratore di Garcilaso - predilezione letteraria che mantenne per tutta la vita. Dedicatosi alla lettura con ardore ed entusiasmo («io ho la mania di leggere tutto, persino i pezzettini di carta trovati in terra per via», *Chisciotte* I, 9), è assai evidente che fu durante questa tappa della sua vita

che si appassionò ai libri di cavalleria, il cui senso, tematiche, dettagli e stile conobbe alla perfezione, come dimostrano i numerosi riferimenti, allusioni e pure imitazioni ironiche che si ritrovano nel *Chisciotte*. Non è molto arri-schiato supporre che, prima di partire per l'Italia nel 1569, il giovane scrittore avesse letto tutta una serie di voluminosi romanzi che in quella data potevano essergli accessibili, come il ciclo degli Amadigi (*Amadigi di Gaula*, *Las sergas de Esplandián*, *Lisuarte de Grecia*, *Amadís de Grecia*, *Flo-risel de Niquea* e *Beliánis de Grecia*) e il ciclo dei Palmerini (*Palmerin de Oliva*, *Palmerin de Inglaterra* e *Platir*) e, tra i libri di cavalleria sciolti, *Don Cirongilio de Tracia*, *Clamades y Clarmonda*, *Seba de Aventuras*, *Enrique fi de Oliva*, *Espejo de caballerías*, *Caballero de Febo*, *Felixmarte de Hircania*, *Guarino Mesquino*, *Leopolemo o el Caballero de la Cruz*, *Oli-vereSCO Tirante el Blanco*.

E alcuni di questi libri li aveva letti e riletti parecchie volte. Prova di ciò è che nel *Chisciotte* Cervantes dice di Gasabal, scudiero di Galaor, che «il suo nome vien fatto una sola volta in tutta quella grande quanto veridica storia» (I, 20); e, in effetti, nell'estesissimo *Amadigi di Gaula*, Gasabal è menzionato una sola volta (II, 59), e una simile affermazione può venir fatta solo quando si domina veramente il contenuto d'un romanzo.

Il 15 settembre 1569 viene reso pubblico un mandato giudiziale, a nome del re, che conteneva quanto segue: «Si sappia che da parte dei giudici della nostra Casa Reale e Corte si è proceduto in contumacia contro tal Miguel de Cervantes, assente, per aver ferito Antonio de Sigura, che si trovava a Corte, il quale Miguel de Cervantes dai suoi praddetti giudici venne condannato, con pubblica ignominia, al taglio della mano destra, e l'esilio dai nostri regni per il periodo di dieci anni, e ad altre pene contenute nella detta sentenza». Il delitto deve essere stato commesso in circostanze che possono giustificare il rigore della pena comminata, probabilmente perché la lite ebbe luogo all'interno del palazzo reale, o in qualche stanza del re, dato che l'insieme di leggi denominato *Novísima recopilación* comprendeva una norma con la quale si disponeva che «chiun-

que avesse sguainato un coltello o la spada nella nostra Corte, per combattere o lottare con qualcuno, avrebbe subito il taglio della mano» (libro XII, titolo XXII, legge 5). Antonio de Sigura era sovrintendente alle reali costruzioni, e il suo aggressore è, senz'ombra di dubbio, il nostro scrittore, che alcune volte, nelle sue opere, narnerà episodi ispirati a questo colpo di testa giovanile, come la storia di Tim-brio nella *Galatea* (libro II) e quella del «barbaro spagnolo» Antonio nel *Persiles* (I, 5). Il sopraccitato mandato giudiziale aggiunge che Miguel de Cervantes era fuggito da Madrid e «se ne andava in giro per i nostri regni e ristiedeva nella città di Siviglia e in altri luoghi».

Tre mesi dopo, il 22 dicembre 1569, Rodrigo de Cervantes, padre di Miguel de Cervantes, stante questi a Roma, sollecita al vicesegretario di Madrid un certificato che attesti che il detto Miguel de Cervantes è figlio legittimo suo e di sua moglie e che nessuno di loro e nemmeno i loro nonni sono stati mori, ebrei, conversi né riconciliati con il Santo Uffizio «né vi è stata mai accusa di infamia, e che siamo stati e siamo buoni cristiani di vecchia data, e di pure radici cattoliche». Quello stesso giorno a Madrid venne rilasciato il certificato; uno dei tre testimoni era il musico, ballerino e *alguacil* della città, Alonso Getino de Guzmán, che afferma di conoscere da tempo i Cervantes e «sa che sono considerati buoni gentiluomini». Uno degli scopi di questa dichiarazione di purezza di sangue e di nobiltà è di allontanare da Cervantes la pena corporale del taglio della mano, dato che la citata *Novísima recopilación* accoglie la legge del 1545 in cui si sottolinea che «nessun nobile può venir sottoposto a tortura» (libro V, titolo II, legge 11).

Cervantes, dunque, il 22 dicembre si trovava a Roma, dove non poteva essere arrestato né poteva essere eseguita la terribile sentenza emessa contro di lui; e logicamente chiese a suo padre il certificato di nobiltà che l'avrebbe liberato, se fosse tornato in Spagna, della più grave e irrimediabile delle pene che lo minacciavano. Nell'ordine di cattura si presume, come abbiamo visto, che abbia lasciato Siviglia, ma non si sa nulla di certo sull'itinerario da lui seguito, se via terra o via mare, per raggiungere Roma; ed

è una pura congettura supporre che prima sia passato per Barcellona, città che avrebbe conosciuto assai bene circa quaranta anni dopo.

E' probabile che a Roma lo scrittore fosse sotto la protezione del suo lontano parente monsignor Gaspar de Cervantes y Gaete, il quale forse lo presentò al monsignore Giulio Acquaviva, che il nostro Cervantes servì in qualità di cameriere per un breve periodo. Tutti e due, Gaspar de Cervantes e Giulio Acquaviva, vennero eletti cardinali nel 1570, quando lo scrittore non era già più al servizio di quest'ultimo. Sedici anni dopo, nel 1585, Cervantes dedica al cardinale Ascanio Colonna il suo primo libro, *La Galatea*, e nella dedica gli fa sapere che, quando questi aveva solo dieci anni, udì «profeticamente» elogiare il suo grande ingegno dal «cardinale Acquaviva, quand'ero suo cameriere a Roma». Giulio Acquaviva, che nel 1569 aveva ventidue anni, uno più di Cervantes, dovette concedere una certa confidenza al suo cameriere. Tutto ciò pone il nostro scrittore in uno dei più elevati e colti ambienti della Roma pontificia e in contatto, evidentemente servile, con alte personalità delle lettere, della politica e della Chiesa.

2. *Cervantes soldato.*

Senza che noi possiamo conoscerne i motivi, Miguel de Cervantes abbandonò l'incarico di cameriere di un grande personaggio a Roma e si decise per la carriera militare. Le congetture che son state fatte intorno agli inizi di questa carriera e alle sue presunte prime campagne non hanno un fondamento solido. Quello che è certo è che fu archibugiere nella compagnia del capitano don Diego de Urbina, nel reggimento di don Miguel de Moncada. Questo reggimento, che giungeva dalla guerra delle Alpujarras, in Andalusia, fece ritorno a Barcellona, da dove salpò l'11 luglio del 1571; il 9 agosto raggiunse con altre unità Napoli, ove si stavano concentrando navi e soldati che si preparavano a scontrarsi con i turchi, nella cosiddetta Lega Santa e con una poderosa flotta al comando di don Giovanni d'Austria, figlio naturale di Carlo I. Di sicuro Miguel de Cervantes,

a Napoli, venne inquadrato nella compagnia di don Diego de Urbina, che contava 200 soldati dei 1162 che componevano il reggimento di don Miguel de Moncada.

Il 25 agosto le navi giunsero a Messina, da dove salparono il 16 settembre, dopo aver imbarcato sulle galere di Andrea Doria la compagnia di don Diego de Urbina, in cui militava Cervantes; e dopo essersi riforniti d'acqua a Corfù e aver riparat in una insenatura in Albania, dove don Giovanni d'Austria passò in rivista l'armata, questa, attraversando lo stretto di Cefalonia, raggiunse il golfo di Lepanto, dove il 7 ottobre del 1571 ottenne la ben nota vittoria contro i turchi.

Disponiamo di notizie assai precise sull'attività e sulla partecipazione di Cervantes a questa battaglia, che per tutta la vita ricorderà con orgoglio come la «più alta circostanza che abbiano visto i secoli passati, e i presenti, e che vedranno i futuri» (II, prologo). In un'informazione resa a suo padre, Rodrigo de Cervantes, nel marzo del 1578, quando Miguel era prigioniero ad Algeri, quattro persone riferirono sul comportamento militare dello scrittore nella battaglia di Lepanto, e le testimonianze più interessanti sono quelle degli *alférez* Mateo de Santisteban e Gabriel de Castañeda. Quest'ultimo dichiarò «che quando l'armata turca venne avvistata dalla nostra armata spagnola, il suddetto Miguel de Cervantes era ammalato e aveva la febbre, e questo testimone vide che il suo capitano [don Diego de Urbina] e altri suoi amici gli dissero che, siccome stava male, non combattesse e si ritirasse sottocoperta della detta galera [la *Marquesa*], dato che non era in grado di combattere; e allora questo testimone vide che il detto Miguel de Cervantes, assai in collera, rispose al suddetto capitano e a quelli che gli avevano detto quanto sopra: "Signori, in tutte le occasioni di battaglia che fino a oggi sono state offerte a Sua Maestà, e a cui ho partecipato, ho servito bene, da buon soldato, e anche ora non sarò da meno, nonostante sia malato e febbricitante; perché è meglio combattere al servizio di Dio e di Sua Maestà, e morire per loro, piuttosto che scendere sottocoperta", e che il capitano lo comandasse pure in una zona pericolosa, e che lì sarebbe andato o sarebbe morto in combattimento, come era stato

detto. E così il capitano lo fece salire su uno schifo con altri dodici soldati, dove questo testimone vide che combatte con grande valore da buon soldato contro i detti turchi, fino alla fine della battaglia, da cui uscì ferito in petto per un colpo d'archibugio, e a una mano, gravemente».

Lo mandò, dunque, in una zona pericolosa, e lo *schifo* è un «tipo di imbarcazioni piccole che vengono trasportate dalle galere e dalle navi per trasferirsi da una all'altra o per sbarcare a terra» (Covarrubias), e perciò facilmente abbordabili dal nemico. Per conseguenza dell'archibugiata ricevuta, a Cervantes la mano sinistra rimase per tutta la vita inabile o anchilosata.

L'*alférez* Gabriel de Castañeda termina così la sua testimonianza: «E saputo dal detto don Giovanni [d'Austria] quanto valorosamente si era comportato, gli diede un soldo di quattro o sei scudi» e gli consegnò delle lettere di raccomandazione al re affinché gli desse il comando di una compagnia in Italia.

Cervantes a quell'epoca aveva ventiquattro anni, e come tutti i giovani di quel tempo con inclinazioni letterarie, aveva letto molto. I libri di cavalleria e i romanzi cavallereschi erano stati, indubbiamente, le sue letture predilette, come già abbiamo precedentemente accennato. Ora è necessario soffermarsi su due aspetti o luoghi comuni assai frequenti nella letteratura cavalleresca, aspetti che Cervantes conosceva molto bene.

Con una certa frequenza, nei libri di cavalleria spagnoli, compare un tema che riflette un ideale comune: la difesa di Costantinopoli contro i turchi e la loro sconfitta, impresa portata a compimento dall'eroe e dalle sue truppe. Una delle imprese più notevoli di Splandiano (Esplandián), figlio di Amadigi di Gaula, è l'andare in soccorso di Costantinopoli, mentre la città è assediata dai turchi, realizzando le sue più brillanti prodezze. Anche Lisuarte di Grecia, figlio di Splandiano, salva la città di Costantinopoli, assediata da un gran numero di re pagani. Nel romanzo di Feliciano de Silva, *Don Florisel de Niquea*, nipote del citato Lisuarte, assistiamo a una grande parata militare intorno alla capitale, che fa temere una nuova guerra di Troia e

a cui intervengono, tanto dalla parte dei cristiani quanto da quella degli infedeli, un gran numero di imperatori, re, principi, cavalieri; si compiono interminabili e sanguinose battaglie, mentre la corona dell'impero bizantino rimane sulla canuta testa di Splandiano, bisnonno di don Florisel. Anche Palmerín de Oliva resta imperatore di Costantinopoli, come Olivante de Laura, come il conte Partinuples, come Enrique «fi de Oliva» e tantissimi altri cavalieri che si assisero sul trono imperiale dopo aver sconfitto i turchi e aver liberato la grande città bizantina, in cui, quando si scrivevano queste fantasie, aveva sede l'Impero Ottomano, flagello della Cristianità e grande nemico della Spagna. Il romanzo cavalleresco catalano *Tirant lo Blanc* aveva inaugurato, a metà del secolo xv, questo tema della liberazione di Costantinopoli e dell'ascesa dell'eroe alle più alte cariche dell'impero bizantino. Lo ripetevano infiniti romanzi castigliani del secolo xvi, sui cui frontespizi, dopo il nome del protagonista, si leggono frasi come: «grazie alle sue ammirabili imprese divenne imperatore di Costantinopoli». Così, dunque, sbaragliare i turchi e liberare la capitale dell'antico Impero d'Oriente è un tema comunissimo nei libri di cavalleria spagnoli.

Un altro tema assai frequente nei libri di cavalleria, che si ripete innumerevoli volte e su cui i romanzieri non temono di insistere, perché in un certo senso lo credono obbligatorio, è quello che si riferisce alla nascita e all'oscura educazione del futuro eroe cavalleresco. Nascosto per qualche ragione da quando vede la luce, educato da persone o da esseri estranei alla sua famiglia, arriva un giorno in cui, grazie ad alcuni segnali che porta impressi sul corpo o a un qualche preciso segno lasciato tra le sue fasce, si scopre che il ragazzo, ormai grande e vigoroso, è figlio di nobilissimi genitori, il più delle volte re o imperatori, e allora, in possesso di un nome e di un lignaggio, intraprende la sua gloriosa carriera militare. Dai furtivi amori di Elisena, figlia di re Garinter della Piccola Bretagna, con il re Perione di Gaula, nasce un bel bambino, il quale viene deposto in un'arca ben calafata, assieme alla spada di suo padre e con una lettera appesa al collo. Gettata l'arca in mare, viene raccolta dal cavaliere Gandales, che si incarica dell'educa-

zione del piccolo, il quale viene chiamato il Donzello del Mare e in gioventù si distingue nell'uso delle armi. Quando si scopre chi è veramente e si viene a sapere che è Amadigi di Gaula, il padre, «il re Perione convocò i suoi nobili a parlamento, affinché tutti vedessero suo figlio Amadigi; e lì furon fatte molte feste e molti giochi in onore e riconoscimento del nuovo signore che Dio aveva dato loro». Il re Perione e la regina Elisena ebbero un altro figlio, chiamato Galaor, la cui infanzia ha tratti simili.

Anche Splandiano, figlio di Amadigi di Gaula e della «Senza-pari» Oriana, nasce segretamente, si perde, viene allattato da una leonessa ed educato da un eremita fino a che viene riconosciuto grazie a una scritta che porta sulla pelle. Un nipote di Splandiano, Amadigi di Grecia, detto il Cavaliere dalla Spada Ardente, viene rapito da piccolo da dei corsari; a dieci anni uccide un orso e un leone, quindi viene nominato cavaliere; corre innumerevoli avventure e, finalmente, dopo alcuni episodi molto diversi tra loro, viene a conoscenza della propria vera identità e della sua ascendenza reale.

La famiglia dei Palmerin abbonda di casi simili a quelli che abbiamo appena elencato riguardo gli Amadigi. Palmerin de Oliva è, per quel che riguarda la sua nascita, un'imitazione di Amadigi: figlio del principe Florendos di Macedonia e della principessa Griana, figlia dell'imperatore di Costantinopoli, nasce in segreto, e uno scudiero lo abbandona in un bosco tra palme e ulivi (di lì i suoi nomi), dove viene trovato dall'apicultore Gerardo; ormai grande, giunge alla corte di Macedonia, ove il re, suo padre, lo nomina cavaliere senza riconoscerlo. Appena nati, Palmerin d'Inghilterra e Floriano del Deserto, gemelli, figli di Flérida e di Duardos d'Inghilterra, vengono rapiti da un selvaggio. Sono numerosi i libri di cavalleria in cui compaiono storie simili: l'infanzia di Leopolemo, di Isaita il Triste, di Carlo Magno, di Bernardo del Carpio, eccetera, contengono questi elementi tipicamente folclorici, che troviamo anche nei figli del cavaliere Cifar, ispirato alla vita di sant'Eustachio e alla *chanson de geste* francese di *Florent et Octavian*, e così via.

Sarebbe facile moltiplicare gli esempi, ma conviene uni-

camente precisare che uno dei temi più ricorrenti nei libri di cavalleria castigliani è che l'eroe, figlio di re o imperatori, e frequentemente nato in condizioni matrimoniali che obbligano a nascondere la sua venuta al mondo, passa la propria infanzia e gioventù nascosto agli occhi della gente, per apparire alla luce della società e delle corti già adulto, dopo essere stato educato alle armi e alla cavalleria.

I moralisti e gli autori severi e gli scrittori più affetti dall'erasmismo ripetevano, fin dall'inizio di quel secolo XVI, che i libri di cavalleria erano un mucchio di menzogne e favole, e che le imprese e i fatti narrati erano privi della più elementare verosimiglianza [cfr. qui III, 1]. Il giovane Cervantes, lettore di libri di cavalleria, credeva di poter contare in se stesso che ciò non era così vero. Lui stesso aveva combattuto contro i turchi, i terribili nemici della Spagna e della Cristianità, e aveva contribuito a sconfiggerli in una battaglia che, per il numero delle vele presenti, dei combattenti, dei morti che rimasero sepolti in mare e per l'eroismo dimostrato, poteva paragonarsi alle grandi imprese dei libri di cavalleria, in cui, come abbiamo visto, si sogna la sconfitta dei turchi e la conquista di Costantinopoli.

Cervantes ha combattuto a Lepanto agli ordini di un cavaliere ancora ragazzo, che aveva ventisei anni, due più di lui, e che, come gli eroi dei libri di cavalleria, è figlio di un imperatore, il più grande del mondo; nato misteriosamente da amori non regolari, educato lontano dalla corte e poi apparso al mondo circconfuso di un meraviglioso prestigio; a lui papa Pio V aveva attribuito le parole del Vangelo: «Fuit homo missus a Deo cui nomen erat Ioannes». Don Giovanni d'Austria, nuovo Amadigi, convince quelli della sua generazione, e tra essi vi è Cervantes, che non è così del tutto inverosimile o favoloso quanto accade nei libri di cavalleria.

Dopo la battaglia di Lepanto Cervantes rimase in ospedale a Messina fino al marzo del 1572 e ricevette da don Giovanni d'Austria vari aiuti in denaro. In aprile, guarito dalle ferite, la cui gravità non gli impediva di continuare a esercitarsi con le armi, venne incorporato in qualità di «sol-

dato scelto» nella compagnia di don Manuel Ponce de León, nel reggimento di don Lope de Figueroa, immortato da Calderón de la Barca nell'*Alcalde di Zalamea*. Nel giugno del 1572, è documentato che si trovasse a Napoli Rodrigo de Cervantes, fratello minore dello scrittore, ed è possibile che fosse lì a fare il militare. Da quel momento, e per lo meno fino alla sua prigionia ad Algeri, pare che i due fratelli stessero insieme e che partecipassero alle medesime imprese militari. Miguel, inquadrato nel reggimento di Lope de Figueroa, partecipò all'azione di Corfù (luglio-agosto 1572), e quindi all'inutile blocco di Navarino (l'antica Pilos, nel Peloponneso), nell'ottobre del 1572. Tornò a Napoli e poi partì con la squadra comandata da don Giovanni d'Austria che conquistò Tunisi l'11 ottobre del 1573. Il reggimento di don Lope de Figueroa, ora comandato dal duca di Sessa, trascorse l'inverno in Sardegna. Forse fu sulle galere a Genova, ma nel febbraio e nel marzo del 1574 è documentata la presenza di Cervantes a Napoli. Le tempeste impedirono che la squadra spagnola, comandata da don Giovanni d'Austria, intervenisse in soccorso di Tunisi, città che, con la sua fortezza La Goletta, cadde nuovamente in mano turca il 20 agosto del 1574 - disastrosa perdita a cui il nostro scrittore dedicò versi molto commossi, come vedremo più avanti.

Questi incarichi militari permisero a Cervantes di conoscere ben a fondo l'Italia, soprattutto i centri siciliani di Messina e di Palermo e la gran città di Napoli, allora in uno dei suoi momenti di maggior splendore. È assai probabile che il nostro giovane soldato abbia avuto storie d'amore con donne siciliane o napoletane. Ma è assai dubbio che da qualcuno di questi amori sia nato un personaggio dal curioso nome di Promontorio, che Cervantes fa apparire nel congegno poetico e mitologico di *Viaggio del Parnaso*, pubblicato nel 1614, e che a Napoli gli si rivolga chiamandolo «padre»: «E "padre" mi chiamava l'ed io rispondevo con un "figlio"». La situazione, il tono burlone e l'inquadratura poetico-allegorica in cui vengono proposti questi versi ci rendono prudenti e ci inducono a non prenderli alla lettera.

3. *Cervantes prigioniero.*

Il 6 o 7 settembre 1575 i fratelli Miguel e Rodrigo de Cervantes si imbarcano a Napoli diretti in Spagna, uno con le lettere di don Giovanni d'Austria a Filippo II e del duca di Sessa che ne accreditavano il valore come soldato e che avrebbero potuto aiutarlo a trovare un buon impiego in Spagna. Navigavano sulla galera *Sol*, che il giorno 18 diede alla fonda a Port de Bouc (a ovest di Marsiglia) e quindi, trascinata da una tempesta, tornò indietro fino a Villefranche, riprese la rotta ma venne abbordata da alcuni brigantini turchi mentre si trovava già di fronte alle coste spagnole, dalle parti dell'attuale Costa Brava, all'altezza di Cadaqués o di Rosas o di Palamós, cosa che accadde il 26 settembre del 1575. Comandava la flottiglia turca il famoso corsaro Arnaute Mamí, rinnegato di origine albanese, e dopo un combattimento, in cui persero la vita il capitano della galera e alcuni spagnoli, vennero fatti prigionieri, mentre lottavano contro un nemico numericamente superiore, Miguel e Rodrigo de Cervantes.

Portati ad Algeri, Cervantes venne aggiudicato, come schiavo, a Dali Mamí, corsaro di origine greca che, agli ordini di Arnaute Mamí, aveva preso parte all'assalto alla galera *Sol*. Cervantes stette cinque anni prigioniero ad Algeri, dura tappa della sua vita che conosciamo abbastanza dettagliatamente grazie alle dichiarazioni dei testimoni, alle informazioni che si ebbero al momento del riscatto in Spagna e alle notizie fornite da fra' Diego de Haedo nel suo libro *Topografia e historia general de Argel*, pubblicato nel 1612; dati che in alcuni casi si completano in racconti di un certo autobiografismo che Cervantes inserì nella *Galatea*, nel *Chisciotte* (nella storia del capitano prigioniero, I, 39-42), nel *Persiles*, e nelle sue commedie *La vita ad Algeri* e *I bagni di Algeri*, versioni letterarie della sua prigionia in cui non si può certo trovare un'esatta corrispondenza con quanto realmente accaduto, ma una fedele impressione dell'ambiente algerino e dello stato d'animo degli spagnoli prigionieri.

Il fatto che Miguel de Cervantes fosse in possesso delle

lettere di raccomandazione di don Giovanni d'Austria e del duca di Sessa indusse i turchi a credere che il nostro scrittore fosse un personaggio importante e che con lui si potesse ottenere un cospicuo riscatto, e questo contribuì a rendere più difficile la sua liberazione. Cervantes cercò di fuggire da Algeri e con tale intenzione fece quattro tentativi che andarono a monte. Il primo tentativo avvenne nel gennaio del 1576 e venne frustrato in quanto il moro che avrebbe dovuto guidare lui e una dozzina di prigionieri, tra cui suo fratello Rodrigo, fino alla piazza spagnola di Orano, li abbandonò il primo giorno e i fuggitivi, non conoscendo la strada, dovettero far ritorno ad Algeri, dove vennero posti in catene e sotto una ancor più stretta sorveglianza.

Tra i tanti prigionieri cristiani che divennero amici di Cervantes durante questi difficili anni, si conta un tal Bartolomeo Ruffino di Chambéry il quale, in prigionia, scrisse nel 1577, in italiano, ad Algeri, una relazione della perdita di La Goletta di Tunisi, disastro in cui, come già abbiamo potuto vedere, Cervantes fu sul punto di partecipare. Il nostro autore scrisse allora due sonetti di elogio destinati a essere posti all'inizio di quell'opera. Nel primo allude alla prigionia ad Algeri:

Del sempre verde alloro coronato
sarete, se non sbaglio nel futuro,
e se il crudo destino e la fortuna
vi toglie da uno stato così triste.

Allor, senza catene il vostro polso,...

E il secondo inizia con un triste riferimento alla sfortunata azione militare.

Come del nostro male qui si canta
in questa storia vera e famosissima,
così, se si cantasse la vittoria,
quale sarebbe il frutto di quest'albero?

La perdita di La Goletta di Tunisi fu un disastro che colpì profondamente Cervantes, e a esso dedicò due sonetti nel racconto dello schiavo (I, 40).

Cervantes, forse, continuò a scrivere durante la prigio-

nia. E in questo senso si potrebbe datare sempre nel 1577 la famosa epistola a Mateo Vázquez, segretario di Filippo II, che è giunta a nome di Cervantes e in cui, in terzine non prive di personalità e bellezza, narra il suo intervento a Lepanto, la sua cattura e la prigionia. Ma esistono fondati dubbi sull'autenticità di questa epistola, la cui seconda parte coincide letteralmente con alcuni versi della commedia cervantina *La vita ad Algeri*. Questa bella epistola può essere una delle molte frodi cervantine perpetrate nel secolo XIX, ma una soluzione definitiva al problema non è stata ancora data dagli eruditi.

I genitori di Cervantes, intanto, facevano quanto era loro possibile per raccogliere il denaro con cui riscattare i loro due figli, e promuovevano ogni tipo di petizioni e addirittura la madre si fece passare per vedova per ispirare ancor più compassione. In totale miseria, a forza di vendere i propri beni e di prestiti riuscirono a mettere insieme una certa somma di denaro; ma quando alcuni padri dell'ordine della Mercede cercarono di concludere l'affare con i turchi, risultò che la somma non era sufficiente per comprare la libertà di tutti e due i fratelli, e Miguel decise che venisse riscattato Rodrigo, il quale, in effetti, tornò libero in Spagna. Questi però aveva con sé un piano ideato da Miguel per liberare lui e altri quattordici prigionieri. Il piano venne messo in atto e verso la fine di settembre del 1577 Cervantes si riunì con i suoi compagni in una caverna, vicino alla costa, in attesa di una fregata di Maiorca, comandata da un vecchio prigioniero di nome Viana che doveva imbarcarli e condurli verso la libertà. Giunse, in effetti, la fregata, e per due volte tentò invano di avvicinarsi alla spiaggia, ma i cristiani nascosti nella grotta vennero scoperti a causa del tradimento di un complice, detto el Doctorador, nativo di Melilla, che denunciò il piano. Scrive fra Diego de Haedo che «li presero tutti, e in particolare ammetterono Miguel de Cervantes, un nobile di Alcalá de Henares, che era colui il quale aveva organizzato la faccenda, e per questo il più colpevole». Cervantes confessò dinanzi al re di Algeri, il rinnegato veneziano Hassan Pascià, di essere lui stesso l'unico organizzatore e responsabile del tentativo di fuga, e che i suoi compagni l'avevano

fatto spinti da lui; e Hassan Pascià - che fu il secondo marito di Zahara, la figlia di Hajji Murad, che compare con il nome di Zoraide nella storia dello schiavo inserita nella prima parte del *Chisciotte* - non condannò a morte Cervantes, ma lo chiuse in un «bagno» o presidio, carico di catene, ove rimase per parecchi mesi. E fra' Diego de Haedo, dopo aver descritto l'episodio qui riassunto, dice che «della prigionia e delle imprese di Miguel de Cervantes si potrebbe scrivere tutta una storia».

Nel marzo del 1578 Cervantes fece un terzo tentativo di fuga, cercando di raggiungere Orano per via terra. A questo scopo inviò un moro a lui fedele con delle lettere per don Martín de Córdoba, generale di quella città, in cui esponeva il progetto e chiedeva istruzioni. Ma il messaggio venne catturato, e trovategli le lettere lo impalarono. Dalle lettere risultava chiaro che chi aveva tramato tutto era Cervantes, per cui venne condannato a ricevere due mila frustate, sentenza che però non gli venne comminata dato che furono in tanti, sia cristiani sia maomettani, a intercedere per lui, e Hassan Pascià lo perdonò ancora una volta. Intanto, in Spagna, i genitori di Miguel de Cervantes facevano pratiche e petizioni per liberare il figlio e si affannavano a mettere insieme il denaro per il riscatto. Il 17 marzo 1578 il padre, Rodrigo de Cervantes, fece aprire un'indagine, a Madrid, per provare che Miguel era stato un buon soldato in varie occasioni, e in particolare nella battaglia di Lepanto, dove era stato pure ferito, e che ora era prigioniero ad Algeri. In questa indagine resero testimonianza le persone sopra nominate.

Il quarto e ultimo tentativo di fuga Cervantes lo azzardò nell'autunno del 1579, grazie a una somma di denaro offerta da un mercante di Valencia residente ad Algeri, con la quale il nostro scrittore comprò una fregata in grado di imbarcare sessanta prigionieri. Quando tutto era pronto, uno di quelli che dovevano essere liberati, l'ex domenicano Juan Blanco de Paz, spifferò tutto il piano a Hassan Pascià. Cervantes, informato del tradimento, dopo essere stato per parecchi mesi nascosto, si presentò al cospetto di Hassan Pascià per dichiararsi responsabile unico del piano di fuga, e quello nuovamente non lo condannò a morte, ma

lo fece rinchiudere nelle carceri del suo palazzo, ai ceppi e incatenato sotto stretta vigilanza. A Blanco de Paz, per ricompensarlo del suo tradimento, fece dare uno scudo e una giara di burro.

Anche nei momenti più duri della sua prigionia Cervantes non smise di scrivere e coltivò soprattutto la poesia. Nell'aprile del 1579 era stato tratto ad Algeri, prigioniero, il poeta siciliano Antonio Veneziano, che subito allacciò una grande amicizia con Cervantes; e questi, il 6 novembre di quell'anno, gli inviò delle retoriche in ottave reali, della cui abilità stilistica, fedele a una tecnica allora molto in voga, può dare idea la prima:

Se il laccio, il fuoco, il puro gelo e il dardo
che avvince, infiamma, gela oppure uccide
l'anima vostra, ha origine nel cielo,
già che lega ed accende, gela, lede;
che nodo, fiamma, neve o grande piaga
stringe, brucia, raffredda oppur trafigge,
in così alta occasione come dico
un fragil petto, Antonio, come il vostro?

Alla fine di maggio del 1580 giunsero ad Algeri i padri trinitari fra' Juan Gil e fra' Antonio de la Bella per cercare di ottenere la libertà per alcuni prigionieri. Fra' Antonio partì subito con una spedizione di riscattati; mentre fra' Juan, che si fermò ad Algeri, aveva a disposizione, per riscattare Cervantes, solo 300 ducati che la sua famiglia aveva raccolto, mentre i turchi per lui ne volevano 500. Per questo motivo il frate si dedicò a raccogliere tra i mercanti cristiani la somma mancante, e riuscì a metterla insieme quando Cervantes era già a bordo di una delle galere con le quali Hassan Pascià partiva definitivamente per Costantinopoli. Grazie ai 500 scudi, tanto difficilmente raccolti, Cervantes tornò libero il 19 settembre del 1580. Possiamo affermare che grazie alla solerzia di fra' Juan Gil, Cervantes non si perse per sempre nella prigionia di Costantinopoli. Senza l'efficace ruolo avuto da questo trinitario, certamente il *Chisciotte* non esisterebbe.

Era usuale che i prigionieri riscattati chiedessero un attestato riguardo la loro condotta e le loro vicissitudini durante la prigionia, allo scopo di dimostrare in Spagna che

si erano comportati degnamente e che non avevano rinnegato. Il 10 ottobre del 1580, ad Algeri, si procedette all'interrogatorio di undici testimoni, con un giudizio di fra Juan Gil, documento assai importante fortunatamente conservato, che fornisce parecchi dettagli sulla prigionia di Cervantes e il coraggio e il temperamento dello scrittore.

4. *Cervantes in Spagna. Il suo matrimonio. «La Galatea».*

Cervantes aveva trentatré anni quando, dopo undici di assenza di cui cinque di prigionia, ritornò a calpestare il suolo spagnolo, a Denia, il 27 ottobre 1580. Da Valencia si trasferì a Madrid, dove il 18 dicembre dovette chiedere un nuovo attestato sulla sua condotta ad Algeri. A Madrid si riunì alla famiglia: il padre, Rodrigo de Cervantes, ormai vecchio e afflitto dalla sordità; la madre, Leonor de Cortinas; le sorelle Andrea e Magdalena. L'altra sorella, Luisa de Cervantes, era monaca carmelitana scalsa ad Alcalá, e suo fratello Rodrigo si trovava in Portogallo, inquadrato nuovamente nel reggimento di don Lope de Figueroa. La famiglia era in una ben triste situazione economica, coperta dai debiti contratti per riuscire a mettere insieme il denaro necessario al riscatto dei due prigionieri.

Miguel de Cervantes doveva rifarsi una vita e ricominciare. Sicuramente avrebbe potuto tornare nell'esercito, giacché non bisogna dimenticare che le ferite ricevute a Lepanto non gli avevano impedito di continuare a fare il soldato durante quei quattro anni che trascorsero dalla grande battaglia navale alla sua cattura da parte dei corsari. Ma forse la prigionia gli aveva fatto cambiar parere, e inoltre la sua età non era più adatta per tornare a fare il militare. Le lettere, d'altra parte, non potevano rappresentare una soluzione economica per un uomo come lui, senza alcun titolo universitario, e che fino a quel momento non aveva pubblicato nemmeno un libro ed era assolutamente uno sconosciuto.

Cervantes ritornava alla vita spagnola dopo la triste esperienza della prigionia, dove senza alcun dubbio erano crollati i sogni idealistici della gioventù legata all'avidità lettura

dei libri di cavalleria. Il Cervantes del 1580, indurito dalle disgrazie e dai patimenti, è assai diverso dal giovane che nel 1569 era fuggito dalla patria. Ma durante la sua lunga assenza, i pacifici soggiorni a Roma, Napoli, Messina e Palermo l'avevano familiarizzato con la brillante letteratura italiana, che così profonda traccia lascerà nella sua opera. Possiamo essere certi che Cervantes abbia letto con entusiasmo le poesie di Petrarca, l'*Arcadia* del Sannazaro, il *De cameron* di Boccaccio e le novelle di Bandello, l'*Orlando furioso* di Ariosto e l'*Orlando innamorato* del Boiardo, il *Morganante* di Pulci, la *Gerusalemme liberata* e l'*Aminia* del Tasso, le poesie di Pietro Bembo e di Luigi Tansillo, e le opere teatrali sull'amore, come quella di Mario Equicola e i famosi *Dialoghi* di Leone Ebreo, e molti altri libri ancora, tra cui non mancavano i principali classici latini, a cui molte volte si avvicinò grazie a edizioni tradotte.

Ora il nostro scrittore inizia a farsi chiamare Miguel de Cervantes Saavedra, nome composto con cui già si firmò al tempo della sua prigionia ad Algeri, e che alcuni dei Cervantes stabiliti in Andalusia usavano, come l'insignificante poeta cordobese Gonzalo de Cervantes Saavedra. Col doppio cognome il nostro scrittore firmerà più tardi la dedica della *Galatea*, e la sua figlia naturale, nata nel 1584, sarà nota come Isabel de Saavedra.

Nel maggio del 1581 Cervantes si trasferisce in Portogallo, a Tomar, ove risiedeva la corte di Filippo II, con il proposito di chiedere un qualche aiuto per riorganizzarsi la vita e per pagare i debiti contratti dalla sua famiglia per riscattarlo. Ricevette 50 ducati e venne incaricato di una missione, forse segreta, a Orano, senza dubbio perché il re o i suoi segretari videro in lui un uomo che conosceva bene i costumi e la vita in Nordafrica. A Orano risiedette un solo mese.

Il 17 febbraio 1582 Miguel de Cervantes è nuovamente a Madrid e scrive una lettera ad Antonio de Eraso, del Consiglio delle Indie, che in quel periodo risiedeva a Lisbona, ringraziandolo per il suo interessamento riguardo il suo desiderio, frustrato, di ottenere un incarico nelle Americhe, frustrato poiché non vi era alcun posto vacante. Cervantes desiderava, forse, orientare la sua vita nelle Indie, aspira-

coppia, che vide spesso i due coniugi separati geograficamente, non ebbe figli, e Catalina de Palacios sopravvisse al marito, giacché morì a Madrid il 31 ottobre del 1626.

Sei mesi prima del matrimonio, il 14 giugno 1584, Cervantes contrattava per 1336 reales, con il *mercader de libros* Blas de Robles, la pubblicazione della sua prima opera, *Primo libro di Galatea*, che apparve intorno ad agosto o settembre. È un romanzo pastorale, molto vicino al gusto dell'epoca, di cui lo stesso Cervantes dirà più avanti: «ha qualcosa di buono come immaginazione; promette molto e non conclude nulla» (I, 6). Il romanzo lo dedica ad Ascanio Colonna, che due anni più tardi verrà nominato cardinale e poi viceré d'Aragona, conosciuto da Cervantes a Roma, come già si è detto, quando era ancora molto piccolo. Il romanzo è preceduto da sonetti in lode di Luis Gálvez de Montalvo, che due anni prima aveva pubblicato il romanzo pastorale *El pastor de Filida*, di Luis de Vargas Manrique, giovane poeta molto celebre tra i suoi contemporanei, e di Gabriel López Maldonado, che raccolse le sue poesie in un *Cancionero*, pubblicato nel 1586 e preceduto da un sonetto e da alcuni versi in elogio dell'autore scritti da Miguel de Cervantes.

La Galatea si chiude con una poesia in ottave reali, il *Canto di Calliope*, dove vien fatto l'elogio di un centinaio esatto di poeti ancora in vita, elencati, più o meno, secondo i fiumi sulle cui sponde nacquero o vissero (persone d'ignegno delle rive del Tago, del Betis, del Pisuerga, dell'Ébro, del Turia) e di alcuni americani, del Messico e del Perù, che avevano frequentato la Corte. Ricevono meriti elogi e i più importanti poeti viventi, come fra' Luis de León, Fernando de Herrera, Francisco de Figueroa, Bartolomé Leonardo de Argensola, Vicente Espinel, Luis Barahona de Sotomayor, Alonso de Ercilla o Baltasar de Alcázar. Ma abbondano pure poeti di minore importanza e qualcuno dalla produzione letteraria insignificante o sconosciuta, cosa che senza dubbio è sintomatica dell'ambiente di relazioni e amicizie di Cervantes negli anni tra il 1582 e il 1584. Tra i tanti elogi spiccano quelli dedicati a due giovani scrittori destinati a divenire grandi figure della letteratura spagnola. Uno è don Luis de Góngora, che al tempo aveva venti-

zione che mantenne per vari anni. Grazie a questa stessa lettera sappiamo che nel febbraio del 1582 stava scrivendo il romanzo pastorale *La Galatea*.

Stabilitosi a Madrid, Cervantes riallaccia le amicizie letterarie della sua gioventù e conosce molti scrittori, alcuni di un certo rilievo. Il fatto che all'inizio del *Romancero* di Pedro de Padilla, stampato nel 1583, compaia un «Sonetto di Miguel de Cervantes all'autore», rivela che godeva già di una certa considerazione; e fa supporre che a quei tempi avesse a che fare con Pedro Laínez, Francisco de Figueroa, Luis Gálvez de Montalvo, Gabriel López Maldonado e Juan Rufo, che aveva combattuto a Lepanto, e che all'inizio del suo poema *La Austriada*, pubblicato nel 1584, stampa un sonetto di Cervantes.

Fedele a una passione che provava fin da quando era fanciullo, Cervantes coltivò con entusiasmo il teatro, e tra il 1583 e il 1587, risiedendo a Madrid, scrisse e rappresentò varie opere, forse più di venti; tra quelle che sono arrivate fino a noi merita una particolare attenzione la tragedia intitolata *La Numancia*, un'opera decisamente importante per la scena spagnola.

È probabile che nell'ambiente teatrale Cervantes abbia avuto alcune avventure amorose. Un asturiano, di nome Alonso Rodríguez, gestiva a Madrid una taverna frequentata da attori e da scrittori di teatro. Lì Cervantes conobbe la moglie del taverniere, Ana Franca, o Villafranca, de Rojas, dalla quale il nostro scrittore ebbe una figlia, Isabel de Saavedra, nata nel 1584. Tutte le elocubrazioni che sono state scritte su questi amori irregolari di Cervantes sono pura fantasia. Lei, quando s'innamorò di Cervantes, aveva tra i diciotto e i diciannove anni, mentre lui poco più di trentacinque.

Bisogna notare che il 12 dicembre del 1584, lo stesso anno in cui nacque la figlia naturale, Miguel de Cervantes si sposò con donna Catalina de Palacios y Salazar, solitamente chiamata Catalina de Salazar, di una famiglia importante ma non ricca, di Esquivias, città in cui vennero celebrate le nozze. A quel tempo Catalina aveva diciannove anni e Cervantes trentasette. A Esquivias Cervantes ebbe la sua prima casa, sebbene facesse frequenti viaggi a Madrid. La

quattro anni e le cui poesie già si leggevano avidamente in copie che circolavano manoscritte, e che Cervantes dice essere «un vivo raro ingegno senza pari». L'altro è Lope de Vega, allora ventitreenne, che aveva collaborato ad alcuni canzonieri e stava scrivendo *La Dorothea*. Cervantes nel suo elogio sottolinea la giovane età di Lope de Vega:

Mostra in un sol genio la esperienza
in anni verdi e in età assai giovane
la scienza sua dimora avere scelto
così come in età matura e vecchia.

La Galatea apparve suddivisa in sei libri e come se fosse una «prima parte». Cervantes per tutta la vita promise infatti di scriverne una continuazione, ma non venne mai ultimata. Nel prologo l'opera viene definita «egloga» e si insiste sull'inclinazione e il gusto che Cervantes sempre ebbe per la poesia. Si tratta, difatti, di un romanzo pastorale, genere che era stato introdotto in Spagna dalla *Diana* di Jorge de Montemayor. Dopo la sua esperienza a Lepanto e ad Algeri ci saremmo attesi da Cervantes un'altra cosa, qualcosa di più realistico, di più personale e più originale. Ma sul nostro scrittore pesano le letture fatte mentre era soldato in Italia (sono numerose le influenze italiane nella *Galatea*): desideroso di dimenticare le sue recenti difficoltà e in mezzo ai guai sentimentali (Ana Franca, sua moglie Catalina), trasfigura l'intimità dei suoi segreti nell'idealizzato mondo pastorale. La prosa della *Galatea* è bella, gradevole e artificiosa, e con numerose poesie che l'intercalano, la maggior parte delle quali sono lamentazioni d'amore, che rivelano l'influenza soprattutto di Garcilaso, di Herrera e di fra' Luis de León. Tra i molti versi della *Galatea*, di solito discreti, vi sono pagine particolarmente riuscite.

5. *Incarichi e arresti.*

Dal 1587 al 1600 Cervantes fissa la propria residenza a Siviglia, lasciando sua moglie a Esquivias, e si guadagna da vivere esercitando l'umile lavoro di incaricato alle vetto- vaglie, al servizio di Antonio de Guevara, fornitore delle

galere reali, ma in realtà con l'obiettivo della spedizione che Filippo II progettava di inviare in Inghilterra: ciò lo obbliga a percorrere in lungo e in largo l'Andalusia con la sgradevole missione di requisire cereali e olio.

Sfortunatamente esiste più documentazione intorno a Cervantes incaricato alle vettovalie che su altre fasi della sua vita letterariamente più interessanti. Dal 18 settembre del 1587, quando inizia i suoi viaggi come requisitore di grano, il nostro scrittore soffre di un gran numero di disgrazie e di contrattempi. Si ha notizia di alcuni sgradevoli incidenti occorsi a Cervantes nello svolgimento delle sue missioni nelle città e nei paesi andalusi. In due occasioni, per lo meno, assolvendo al suo dovere fu costretto a sequestrare partite di grano di proprietà ecclesiastica, cosa che gli valse altrettante scomuniche. Di continuo venivano sollevate proteste nei suoi confronti, spesso esagerate, da parte di quei municipi che non volevano consegnare le quantità di grano e di olio che Cervantes esigeva costretto dai suoi superiori.

L'armata contro l'Inghilterra, come ben si sa, venne sconfitta nel giugno del 1588. Si conservano due canzoni di grande eleganza e in stile herreriano che Cervantes compose ai tempi di quel memorabile avvenimento. Nella prima, scritta quando la flotta era salpata alla volta dell'Inghilterra e ancora non si sapeva nulla della sua sorte, il nostro poeta descrive così la Spagna:

Poscia che al vento e al mar vi siete dati,
vedova piange per la lunga assenza,
tenera e giusta, umile e contrita,
con gli occhi bassi, umidi, angosciati,
da rozza veste il corpo suo coperto,
poiché non gode ormai delle sue gioie
fino a vedere il giogo
posto sul capo ingiusto degl'inglesi,
e le lor porte cariche di errori
con le sante romane chiavi aperte
come dal cielo è stato decretato.
Giusta è l'impresa e forte è il vostro braccio;
esso trionferebbe
fin della stessa morte in campo aperto;
e più farà col cieco luterano.

Nella seconda canzone, venuto a conoscenza del disastro, Cervantes esorta Filippo II a organizzare una nuova spedizione contro l'Inghilterra:

O Spagna, o re, o militi famosi!
 offri, ordina, obbedite, perché il cielo
 al fin dovrà aiutare la giustizia,
 benché l'inizio appaia ancora incerto:
 nella causa giusta e la costanza
 la vittoria racchiude il suo trionfo.

E dato che Filippo II per un po' pensò di inviare una nuova flotta contro l'Inghilterra, non venne soppresso l'incarico e Cervantes poté continuare a svolgere il suo compito.

In questi anni di lavoro, Cervantes non smetteva, comunque, di coltivare la poesia, di solito occasionalmente e per elogiare libri di amici. Nel 1588 a Madrid venne pubblicato un libro del chirurgo Francisco Díaz sulle malattie renali, che porta in frontespizio un sonetto lodatorio di Cervantes e un altro del giovane Lope de Vega.

Cervantes, all'età di ventiquattro anni, aveva combattuto da eroe nella battaglia di Lepanto, in uno dei momenti di maggior gloria del potere spagnolo. Col coraggio e con la spada aveva contribuito al trionfo dell'esercito. Ora, a quarant'anni, dopo aver sperimentato i patimenti della prigione e con un grave e assillante problema economico da risolvere, partecipava pure all'Invincibile Armata, ma questa volta il suo intervento era non solo umile e spiacevole, ma anche assai lontano dall'eroismo.

Nel suo ruolo di incaricato Cervantes dovette viaggiare per la Spagna e visitare i più remoti villaggi, e in questo modo entrò in contatto diretto con il popolo: con gentuola ignorante, con avari ricconi, con donne di casa e femmine risolte, con preti e nobilotti di paese. Dovette trascorrere la notte in locande cadenti e scomode, nelle quali si fermava ogni sorta di viandanti, dal nobile e la sua dama, al saltimbanco imbroglione o l'umile castratore di maiali. Un mondo multicolore e vario che verrà meravigliosamente ritratto nel *Chisciotte* nelle sue più sottili sfumature e con le sue più salienti caratteristiche.

Il 21 maggio del 1590 Cervantes presenta il suo brillan-

te stato di servizio a Filippo II con un memoriale in cui sollecita, nuovamente, un impiego nelle Indie: «l'amministrazione del recente Regno di Granada, o il governatorato della provincia di Soconusco, in Guatemala, o contabile delle galere di Cartagena, o giudice nella città di La Paz». La risposta negativa fu di desolante laconicità «Si cerchi qui in che cosa guadagnarsi la paga», parole che dovettero amaramente disilludere il nostro scrittore, ma grazie alle quali possediamo il *Chisciotte*, dato che se Cervantes si fosse stabilito in America certamente non avrebbe scritto il suo geniale romanzo.

Prendendo a pretesto il fatto che, durante l'esercizio delle sue funzioni, Cervantes aveva venduto circa sedici quintali di grano senza autorizzazione, un giudice di Ecija lo incarcerò a Castro del Río il 19 settembre del 1592. Cervantes si appellò e venne rimesso in libertà. Nel 1594 ebbe l'incarico di riscuotere arretrati di dazi e di altre imposte nel regno di Granada, e depositò l'incasso presso una banca di Siviglia. Ma il banchiere fallì, e Cervantes, che si vide impossibilitato a rendere disponibile la somma raccolta, dopo aver fatto alcuni rapidi viaggi a Madrid e a Toledo, venne internato nel carcere di Siviglia, ove trascorse circa tre mesi del 1597. A quell'esperienza si riferisce, senza dubbio, Cervantes, quando dice che il *Chisciotte* venne concepito in un carcere. Lì dovette convivere con ogni sorta di malviventi e di fuorilegge, che descriverà nel famoso patto della casa di Manipodio nel *Rinconete e Cortadillo*. Cervantes ha già in mente il *Chisciotte*, e forse è possibile che nelle sue avventure in Andalusia abbia abbozzato alcuni episodi della sua futura grande opera e redatto le prime versioni di alcune di quelle che poi saranno le *Novelle esemplari*. Continuò comunque a coltivare la poesia. Inviò a Saragozza alcune strofe al certame poetico lì organizzato in onore di san Jacinto, che ottennero un umile secondo premio (tre cucchiaini d'argento) per la festa di canonizzazione del santo, e che si celebrò tra il 2 e il 7 maggio del 1595. Nel luglio del 1596, prendendo spunto dal saccheggio di Cadice a opera degli inglesi, contro i quali non reagirono come sarebbe stato loro dovere i soldati del duca di Medinastadonia, Cervantes scrisse un sonetto affilato e satirico

(«Un'altra Settimana Santa in luglio vedemmo»). Avvertiamo, dunque, un atteggiamento critico e in un certo modo ironico nei confronti delle disgrazie della monarchia, diverso da quell'esuberante patriottismo che fino a quel momento avevano mostrato i versi di Cervantes. Il 13 settembre 1598 moriva all'Escorial Filippo II, e a Siviglia, ove si trovava Cervantes, dopo lunghe discussioni tra le autorità locali e quelle dell'Inquisizione, si levò un grandioso catafalco in onore del defunto monarca. Questo aneddoto cittadino ispirò a Cervantes un sonetto, che lui considerava «onore massimo dei suoi scritti» e che venne diffuso in numerose copie manoscritte. Gli onori funebri solenni di fronte al tumulo vennero celebrati il 24 novembre; e il sonetto fa così:

Tanta grandezza, o Dio, mi spaventa,
ed un doppion darei per riferirla;
perché chi non sorprende e meraviglia
un famoso sepolcro così ricco?

Per Gesù Cristo vivo, qui ogni pietra
vale più di un milione, ed è un peccato
se esso non dura un secolo, o Siviglia!
d'anima e nobiltà Roma trionfante.

Scommetterei che l'anima del morto
a ben godersi il luogo oggi ha lasciato
il cielo ove egli vive eternamente

Un bravaccio s'udì e disse: - È vero
signor soldato, quello che voi dite,
e chi dicesse altro mentirebbe.

E quindi d'improvviso
il cappel si calcò, cercò la spada,
guardò, s'allontanò e non fu nulla.

Questa famosa cerimonia di Siviglia venne descritta in un libro del *licenciado* Francisco Gerónimo Collado, in cui vennero inseriti alcuni versi di Cervantes in onore di Filippo II. È un encomio misurato, riflessivo, e che imbastisce epigrammaticamente un giudizio sul regno del monarca e con un riferimento che può essere interpretato in due modi diversi riguardo il disastro economico dell'ultimo periodo del regno:

Si vuotaron le arche
che contenevano l'oro
che dicono raccogliervi;
questo mostra che il tesoro
lo nascondevi nel cielo.

Nell'estate del 1600 si sa che Cervantes abita per l'ultima volta a Siviglia. Ha smesso di fare l'incaricato alle vetovaglie, nonostante che per anni dovrà far fronte a debiti contratti in quel periodo, e decide di abbandonare la vita solitaria e di ritornare a casa con la sua famiglia.

6. *Cervantes a Valladolid: la pubblicazione del «Chisciotte» e il caso Espeleta.*

A partire dal 1603 troviamo Cervantes nuovamente residente a Valladolid, ove la corte si è stabilita, rendendo la città castigliana popolosa e movimentata. Ora vive in una nuova casa, attorniato dalla sua famiglia, composta esclusivamente da donne: Catalina de Salazar, sua moglie; le sorelle Andrea e Magdalena; Constanza de Ovando, figlia naturale di Andrea, e Isabel de Saavedra, figlia naturale di Miguel. La madre di lei, Ana Villafranca de Rojas, vecchia amante di Cervantes, era morta nel 1598, così come il fratello dello scrittore, Rodrigo, che con il grado di *alférez* morì per un colpo di archibugio, nel 1600, nella battaglia delle Dune, nelle Fiandre.

La prima parte del *Chisciotte* doveva essere già a buon punto quando Cervantes si stabilì a Valladolid, e lì senza dubbio la portò a termine. L'ambiente familiare in cui vennero scritti gli ultimi capitoli del romanzo e in cui furono fatti gli ultimi ritocchi è deprimente e addirittura vergognoso, e la casa dello scrittore è molto lontana dall'essere un modello di onore e dignità. La sorella maggiore, Andrea, che aveva già sessant'anni, fin dall'età di vent'anni era stata fatta oggetto di splendidi regali, in gioielli e in vestiti, da parte di signori, coi quali alle volte si era poi trovata a litigare, e aveva avuto una figlia, Constanza, da un certo Nicolás de Ovando, con il quale poi non si sposò.

Anche Magdalena, la sorella più piccola di Cervantes, a

quel tempo cinquantenne, aveva accettato regali da parte di suoi giovani coetanei da quando aveva vent'anni; e nel 1581 minacciò Juan Pérez de Acelga di portarlo davanti al vicario ecclesiastico perché lo obbligasse «a sposarsi con lei di fronte alla Santa Chiesa» - queste furono le sue parole per il matrimonio - ma alla fine accettò una transazione e un compenso di 300 ducati.

Constanza de Ovando, la figlia naturale di Andrea, che all'epoca aveva trentotto anni, aveva ricevuto, nel 1595, la somma di 1400 ducati da don Pedro de Lanuza, fratello del famoso Juan, magistrato supremo di Aragona, a riparazione della domanda di matrimonio fatta e mai rispettata.

Quando a Valladolid si riunì la famiglia di Cervantes, sua figlia, Isabel de Saavedra aveva vent'anni e sua moglie, Catalina de Salazar, trentanove. Su quest'ultima non siamo in possesso di nessun dato infamante e tutto fa pensare che fu una moglie tranquilla, nonostante Cervantes fosse un marito compiacente.

Già abbiamo detto dei rapporti tra Cervantes e Lope de Vega, da quando lo elogiò nel *Canto di Calliope*, mentre l'altro era un giovane poeta di ventitre anni. Quando, nel 1598, Lope pubblicò *La Dragontea*, all'inizio del libro compariva un sonetto di Miguel de Cervantes, che suona così:

Giace, nella miglior parte di Spagna,
una pianura dolce e sempre verde,
a cui non nega Apollo il suo favore,
e l'acque d'Ellicona sempre la bagnan.

Nell'estate del 1604 aveva già terminato il *Chisciotte*, che non avrebbe tardato a pubblicare. Fedele al costume dell'epoca, dovette cercare a Valladolid e a Madrid qualcuno che scrivesse poesie a elogio del suo libro per poi stamparle nelle prime pagine. Teniamo conto che allora Cervantes non era ancora uno scrittore famoso in un ambiente pieno di poeti celeberrimi e di grandi talenti. Vent'anni prima aveva pubblicato *La Galatea*; senza dubbio non avevano avuto successo il suo teatro rappresentato e le sue poesie, apparse qui e là, e ancora lontane dall'essere eccellenti. Con simili precedenti artistici Cervantes pretendeva che amici o conoscenti, di gran reputazione letteraria e socia-

le, si degnassero di elogiare il *Chisciotte*. Ma ciò che soprattutto destò sorpresa furono le singolari caratteristiche del libro. Coloro ai quali Cervantes permise di vedere il manoscritto o quelli a cui spiegò il suo contenuto dovettero giudicarlo in modo sprezzante: il *Chisciotte* non era un libro in versi, né un poema eroico, e neppure un romanzo pastorale o picaresco, generi ambedue in voga, ma una sorta di burlesca imitazione dei libri di cavalleria, che così tanto detestavano, e che aveva per tema la follia di un demone.

Cervantes non riuscì a trovare poesie elogiative per il suo libro, e la notizia di questa inutile ricerca giunse a Lope de Vega, allora residente a Toledo, che il 14 giugno del 1604, in una lettera inviata a un medico, tra le altre cose, dice: «Dei poeti, non dico nulla: è un buon secolo questo. Molti si stanno preparando per l'anno che viene, ma nessuno è pessimo come Cervantes né tanto sciocco da lodare don Chisciotte». Viste dalla prospettiva di Lope e inserite in una lettera privata, queste parole non sono così offensive come invece adesso può sembrare. È assai logico che per un poeta straordinario come Lope de Vega i versi di Cervantes, così spesso inadeguati e insignificanti, apparissero come quelli di un cattivo poeta, ed è naturale che commenti maliziosamente che nessuno abbia voluto scrivere poesie in elogio del singolare libro che stava per pubblicare e del quale aveva solo informazioni indirette.

La lettera di Lope de Vega, nelle sue parti più critiche, ebbe subito una discreta divulgazione in copie manoscritte, una delle quali dovette giungere assai presto a Cervantes. Afflitto e indignato, il nostro scrittore fece il proponimento di rispondere a quelle parole offensive, e scrisse un notevolissimo prologo al suo romanzo, nel quale abbondano le allusioni dispregiative nei confronti di Lope, e in cui manifesta la rinuncia a iniziare il proprio libro con «dei sonetti, o quanto meno con dei sonetti che abbiano per autori duchi, marchesi, conti, vescovi, dame o poeti famosi», come accade, per esempio, con *La hermosura de Angélica* (1602) di Lope. Cervantes, al contrario, mise all'inizio del *Chisciotte* delle poesie umoristiche scritte da lui medesimo e comicamente attribuite a personaggi dei libri di cavalleria.

La piú antica edizione conosciuta della prima parte del *Chisciotte* è quella pubblicata da Juan de la Cuesta a Madrid, nel 1605, che riporta il privilegio reale a favore di Cervantes, firmato il 26 settembre 1604, l'errata corregge e l'attestazione delle tasse nel dicembre dello stesso anno, cosa che fa supporre che in questo mese il libro fosse già composto e che gli mancavano solo questi due ultimi requisiti perché potesse essere stampato il primo fascicolo, rilegato e posto in circolazione. Questa prima edizione ebbe un rapidissimo e insolito successo e risulta che un gran numero di esemplari venisse inviato da Siviglia in America. Poche settimane dopo Juan de la Cuesta si vide obbligato a fare una nuova edizione dell'opera, che porta anch'essa la data del 1605, e che apparve intorno alla metà dell'anno. In quello stesso 1605 vennero pubblicate due edizioni pirata del *Chisciotte*, a Lisbona, e altre due debitamente autorizzate a Valencia. E ciò significa un grande successo tra i lettori.

Allora circolava di mano in mano un sonetto insultante nei confronti di Lope de Vega («Fratello Lope, cancellami il sonet-»), forse scritto da Góngora, ma che molti, e tra essi lo stesso Lope, credettero fosse opera di Cervantes, soprattutto perché è composto in versi *de cabo roto* (dalla testa rotta), espediente comico impiegato in due delle composizioni burlesche messe da Cervantes all'inizio del *Chisciotte*. Lope, che credette di essere insultato da Cervantes, rispose con il seguente sonetto [che necessariamente diamo in edizione originale]:

Yo no sé de los, de li ni le,
ni sé si eres, Cervantes, co- ni cu-
sólo digo que es Lope Apolo, y tú
frisión de su carroza y puerco en pie.

Para que no escribieras orden fue
del cielo que mancases en Corfú;
hablaste buey, pero dijiste mu,
¡oh mala quirotada que te dé!

¡Honra a Lope, potrilla, o guay de ti!
que es sol, y si se enoja lloverá,
y este tu *Don Quijote* baladí

de culo en culo por el mundo va,
vendiendo especias y azafrán romí,
y al fin en muladares parará.

Il sonetto è essenzialmente dispettoso e insultante, dato che nel secondo verso *cu-* vuol dire «cuco», ossia cor-nuto (dal francese *coq*) e nel quinto e nel sesto fa riferimento alla ferita alla mano di Cervantes a Lepanto, che qui diventa «Corfú» per necessità di rima.

Lope de Vega inviò questo sonetto a Cervantes a Valladolid, e a questo fa riferimento il nostro scrittore, nella *Aggiunta al Parnaso*, ove racconta che sua nipote Constanza ricevette una lettera senza affrancatura, nella quale c'era «un sonetto, cattivo, floscio, senza garbo né spirito alcuno» e che parlava male del *Don Chisciotte*.

Nel giugno del 1605, quando era già apparsa la seconda edizione del *Chisciotte*, a Valladolid venne celebrata una festa solenne per la nascita del principe don Felipe (il futuro Filippo IV), e si ha notizia che su questo fatto Miguel de Cervantes scrisse una *Relación*, oggi andata perduta; e nella *Gitanilla* (*La zingarella*) inserì un *romance* scritto per l'occasione: «Andò a messa dopo il parto | la prima dama d'Europa». Tra i festeggiamenti il piú popolare fu la corrida di tori del 10 giugno e, scrive Pinheiro da Veiga nelle sue *Memorias de Valladolid*, quando i sovrani presero posto nella plaza, «in quella universale baldoria, affinché non mancasse un po' di spettacolo, apparve un don Chisciotte, che procedeva davanti a tutti con fare da avventuriero, solo e senza compagnia, con un grande copricapo in testa e una cappa di panno e maniche dello stesso tessuto, calzoni di velluto e dei bei stivali con gli speroni a becco di passero, frustando i fianchi di un povero ronzino grigio con una piaga su un fianco [...] e davanti Sancio Panza, il suo scudiero». Il cavaliere mascherato da don Chisciotte era un portoghese, Jorge de Lima y Barreto; piú avanti Pinheiro da Veiga paragona una delle damigelle della regina che assistevano alla festa a «donna Dulcinea del Toboso». Tutto ciò dà l'idea del grande successo che aveva il *Chisciotte* già cinque o sei mesi dopo la sua pubblicazione.

Durante questa stessa festa del 10 giugno combatté contro i tori il cavaliere navarese don Gaspar de Ezpeleta, uomo dalla lunga carriera militare e avventuriero, famoso per i suoi duelli e per condurre una vita dissipata. Non risultò molto gagliarda la prestazione di don Gaspar quel pomeriggio, giacché cadde da cavallo, cosa che ispirò a Luis de Góngora, che era presente alla corrida, delle ironiche strofe.

Due settimane dopo, alle undici di sera del 27 giugno 1605, don Gaspar de Ezpeleta cadeva a terra ferito davanti alla casa in cui abitava Cervantes, gridando: «Ah, assassino, mi hai ucciso! Non c'è nessuno che presti soccorso a un cavaliere ferito?» Questo sanguinario avvenimento aveva una spiegazione: don Gaspar de Ezpeleta era l'amante della moglie di uno scrivano reale chiamato Melchor Galván, cosa universalmente nota. Quella notte del 27 giugno, dopo aver cenato con alcuni amici, don Gaspar si accomiò da loro e dai loro servi, e mentre passava da solo per il Rastro de los Carneros, vicino all'abitazione di Cervantes, venne accoltellato da uno sconosciuto che si diede poi alla fuga. Quando udirono le urla del ferito scesero alla porta di casa Cervantes e i suoi vicini, i due figli di Luis de Garibay, vedova del cronista Esteban de Garibay: lo presero, lo portarono a casa di Cervantes e lo affidarono alle cure di Magdalena, la sorella del nostro scrittore. Chiamati immediatamente i gendarmi, si presentò il giudice di corte Villarroel, che non poté trarre nessuna indicazione utile dal ferito, anche se dovette ben immaginare chi fosse il responsabile del crimine. Alle sei del mattino del 29 don Gaspar de Ezpeleta morì e prima di spirare diede a Magdalena de Cervantes un abito di seta come ringraziamento per l'assistenza prestatagli. Quello stesso 29 giugno Villarroel fece incarcerare alcune persone tra quelle che abitavano la casa in cui Ezpeleta era morto, e tra loro Miguel de Cervantes, sua figlia Isabel de Saavedra, sua sorella Andrea e sua nipote Constanza de Ovando. Non venne invece incarcerata Magdalena e nemmeno la moglie dello scrittore, Catalina, dato che si trovava a Esquivias.

Nelle dichiarazioni fornite durante il processo, che venne aperto immediatamente, soprattutto per la testimo-

nianza di una vicina pettegola, la casa di Cervantes appare sordida ed equivoca. I testimoni dichiarano che in quel posto «vivono alcune donne cui fanno visita cavalieri e altre persone sia di giorno sia di notte»; e con esplicito riferimento all'abitazione dei Cervantes, «che notte e giorno entrano dei cavalieri [...] cosa che crea scandalo e chiacchiere, e in particolare viene un tal Simón Méndez, portoghese, ed è cosa nota a tutti che è l'amante di donna Isabel, figlia del suddetto Miguel de Cervantes [...] e che il detto Simón Méndez le aveva regalato un gonnino del valore di più di duecento ducati». Dalle dichiarazioni rilasciate durante il processo veniamo inoltre a sapere che le donne che vivevano con il nostro scrittore venivano soprannominate sprezzantemente «las Cervantas».

Il primo luglio Cervantes e la sua famiglia uscirono dal carcere in libertà provvisoria, con l'obbligo di rimanere chiusi in casa, pena che venne revocata il 18 luglio.

7. *Cervantes a Madrid: il viaggio a Barcellona. Pubblicazione delle «Novelle esemplari».*

Agli inizi del 1606 la Corte lasciò Valladolid e si trasferì nuovamente a Madrid, ove Cervantes e la sua famiglia tornarono a risiedere l'anno seguente. E ben presto il nostro scrittore si vide coinvolto in complicate e non molto onorevoli situazioni provocate dalle donne più giovani della sua famiglia.

Isabel de Saavedra, figlia naturale nata dalla relazione tra Cervantes e Ana Franca, dopo un brevissimo matrimonio con un certo Diego Sanz de Águila, da cui ebbe una figlia, cui diedero a sua volta il nome di Isabel, contrasse un secondo matrimonio, verso la fine del 1608, con Luis de Molina, un uomo d'affari che era stato prigioniero ad Algeri, come suo suocero. Quando si sposò, la contraente ricevette una donazione da parte di Juan de Urbina, segretario del duca di Savoia, uomo anziano e potente, che in realtà era l'amante di Isabel de Saavedra. Contemporaneamente, nel dicembre del 1606, Constanza de Ovando, figlia bastarda di Andrea de Cervantes, sorella maggiore di

Miguel, agiva legalmente contro Francisco Leal, che le diede a mo' di riparazione 1140 *reales*, che si suppone corrispondessero al saldo per una promessa di matrimonio non mantenuta.

In queste circostanze il fervore religioso della famiglia Cervantes si fece più evidente. Il 17 aprile del 1609 Miguel viene accolto come confratello nella Congregazione del Santissimo Sacramento, fondata da poco e di cui facevano parte alcuni scrittori, come Lope de Vega. Anche Catalina, moglie dello scrittore, e le sue sorelle Andrea e Magdalena ricevono l'abito dell'Ordine Terziario di San Francesco. Andrea morì nell'ottobre del 1609.

Mentre senza dubbio lavorava con una certa lentezza alla seconda parte del *Chisciotte*, e titolandosi con giustificato orgoglio «Miguel de Cervantes, autore del don Chisciotte», scrisse un sonetto in memoria di Fernando de Herrera e, già nel 1610, un altro in elogio di Diego Hurtado de Mendoza.

Quando il giovane conte di Lemos, don Pedro Fernández de Castro, venne designato viceré di Napoli, e si venne a sapere della sua intenzione di portarsi dietro una brillante corte di scrittori, si moltipicarono le petizioni e le richieste di quanti si credevano in grado di farne parte. Segretario del conte era Lupercio Leonardo de Argensola, cui venne affidato il compito di selezionare gli uomini d'ingegno che dovevano essere incorporati alla corte del vicereame: lo fece tenendo conto delle relazioni di parentela e di amicizia e cercando di scartare scrittori famosi, come Luis de Góngora, che avrebbero potuto oscurare la sua persona nella corte napoletana. Miguel de Cervantes, desideroso di uscire dalle proprie ristrettezze economiche e di stabilirsi a Napoli, città della quale conservava i suoi migliori ricordi di gioventù, cercò di essere ammesso a corte, e venuto a conoscenza del fatto che il conte di Lemos e il suo brillante seguito avrebbero viaggiato per mare e che sarebbero salpati da Barcellona, si trasferì nella città catalana e lì, dal 5 al 10 giugno 1610 cercò inutilmente di mettersi in contatto con il conte ma riuscì solo a trasmettere i suoi desideri a Lupercio Leonardo de Argensola, il quale da anni ammirava e considerava buon amico; ma costui fru-

strò le sue aspirazioni, promettendogli che solo in un secondo tempo sarebbe stato chiamato a Napoli. Anche un altro scrittore, Cristóbal Suárez de Figueroa, che serbava rancore nei confronti di Cervantes, si trasferì in quei giorni a Barcellona con lo stesso proposito, e con la stessa delusione dovette far ritorno a Madrid.

Cervantes risedette a Barcellona il mese di giugno del 1610 e forse prolungò la sua residenza in quella città, in cui si trovava molto bene, fino a settembre. Il suo viaggio per la Catalogna e la sua conoscenza di Barcellona influirono notevolmente sull'ultima sezione della seconda parte del *Chisciotte*, in cui lo scrittore riversa le sue esperienze riguardo il brigantaggio e gli assalti dei corsari turchi sul litorale catalano.

Tornato a Madrid, Cervantes riprende la sua monotona vita letteraria senza alcun supporto economico fisso. Assiste alle riunioni delle accademie, come la *Salvaje* del duca di Pastrana; e in questo senso è curioso il riferimento che si trova in una lettera che Lope de Vega inviò al duca di Sessa il 2 marzo 1612: «Le accademie sono su tutte le furie: in quella passata vi fu una disputa tra due dottori. Io lessi alcuni versi con certi occhiali di Cervantes, che parevano uova fritte mal riuscite». E questo giacché, malgrado la loro vicendevole antipatia, quando Lope si accorse di essersi dimenticato gli occhiali, chiese i suoi a Cervantes. Il nostro scrittore continua a scrivere poesie laudatorie per apparire sui libri dei suoi amici, e lo fa, nel 1613, nella *Dirección de secretarios* di Gabriel Pérez del Barrio Angulo e in un pittoresco trattato di Diego Rosel y Fuenllana, «inventore di nuove arti».

Il 4 luglio del 1613 Cervantes dedica le *Novelle esemplari* al conte di Lemos. Sono passati quattro mesi dalla morte, a Napoli, di Lupercio Leonardo de Argensola, e ora il nostro scrittore ha finalmente trovato nel conte la protezione economica di cui tanto aveva bisogno, così lo chiama «mio vero signore e benefattore»; e nell'*Aggiunta* che chiude il *Viaggio del Parnaso*, datata luglio del 1614, lo indica come «suo Mecenate».

Il libro intitolato *Novelle esemplari* è, dopo il *Chisciotte*, l'opera di Cervantes di interesse più duraturo. Dopo

il prologo e la dedica vengono pubblicate le seguenti novelle:

- La Gitanilla* - *La zingarella*
El amante liberal - *L' amante liberale*
Rinconete y Cortadillo - *Rinconete e Cortadillo*
La española inglesa - *La spagnola inglese*
El licenciado Vidriera - *Il dottor Vetrata*
La fuerza de la sangre - *La forza del sangue*
El celoso extremeño - *L' extremeño geloso*
La ilustre fregona - *La sguattera illustre*
Las dos doncellas - *Le due donzelle*
La señora Cornelia - *La signora Cornelia*
El casamiento engañoso y El coloquio de los perros - *Il matrimonio per inganno e Il colloquio dei cani*

Il *matrimonio per inganno* costituisce l'introduzione a *Il colloquio dei cani*, mentre le altre novelle non sono legate tra loro. Le novelle *Rinconete e Cortadillo* e *L' extremeño geloso* si son trasmesse indipendentemente dall'edizione del 1613 in un manoscritto (detto di Porzas de la Cámara) che offre notevoli varianti di redazione rispetto al testo a stampa e in cui figura un'altra novella, dal titolo *La finta zia*, che una parte della critica ha attribuito a Cervantes, attribuzione che dettagliati studi sulle caratteristiche grammaticali della sua prosa fanno ritenere infondata.

È importante segnalare che con la parola «novela» Cervantes traduceva l'italiana «novella», che significa narrazione breve immaginata, e che mai al nostro scrittore è capitato di dare il nome di novella alle sue narrazioni lunghe, come nel caso della *Galatea*, del *Chisciotte* o delle *Traversie di Persiles e Sigismunda*. In altri Paesi neolatini queste narrazioni lunghe ricevettero nomi come *roman*, in francese, e *romanzo*, in italiano, che le distinguevano perfettamente da quelle brevi, chiamate rispettivamente *novelle* e *novella*. Ma in spagnolo fu impossibile dare loro un nome equivalente a *roman* e *romanzo*, per la semplice ragione che «romance» designava il ben noto tipo poetico narrativo tradizionale. Adesso, nonostante tutto, denominiamo «novelas» le narrazioni lunghe (come *La Galatea*, il *Chisciotte*, il *Persiles*) e «novelas cortas» quelle brevi, come quelle che

compongono il libro di Cervantes di cui ci stiamo occupando. Egli aveva la convinzione di aver introdotto questo ultimo genere, giacché nel prologo affermò quanto segue: «io sono il primo che ha *novellato* in lingua castigliana», dato che lo scrittore supponeva che le novelle precedenti apparse in Spagna erano traduzioni dall'italiano.

Alcune delle *Novelle esemplari* sono di tipo italiano, anche se ciò non significa imitazione di un determinato e preciso modello e tutte posseggono un'autentica originalità. Esse sono *L' amante liberale* (con note personali provenienti dalle avventure di Cervantes nel Mediterraneo e durante la sua prigionia), *La spagnola inglese* (che fornisce un'opaca ma interessante visione dell'Inghilterra, ove si svolge parte del racconto), *Le due donzelle* e *La signora Cornelia* (dalla trama un po' forzata, ma con acuti tratteggi psicologici e con abili pennellate del narratore) e *La forza del sangue*, forse la migliore di questo genere, soprattutto per il suo magnifico inizio, ove viene descritto il rapimento della protagonista con un indovinato passaggio da uno stile lento e tranquillo a uno rapido e tumultuoso, degno di essere paragonato alle migliori pagine del *Chisciotte*. *La zingarella* è una delle *novelle esemplari* più famose, per la sua narrazione ben costruita, i suoi tratti pittoreschi e per il riuscito ritratto di Preciosa, la protagonista. Ma a volte c'è una maggiore profondità in *L' extremeño geloso*, eccellente adattamento moderno del racconto del vecchio geloso che controlla esageratamente la sua giovane e bella moglie, che finisce per tradirlo; e in *La sguattera illustre*, perfetta in quanto a misura, linguaggio, grazia e garbo dei suoi personaggi. In *Il dottor Vetrata*, l'assunto e la trama romanzesca cedono nei confronti della serie di arguzie, scherzi e giochi d'ingegno che Cervantes mette in bocca al protagonista, un matto perfettamente osservato e studiato.

Non c'è dubbio che le più indovinate tra le novelle esemplari sono *Rinconete e Cortadillo* e *Il colloquio dei cani*. La prima, senza una continuità d'azione ma di straordinaria intensità, pare una *pièce* teatrale. La maggior parte dei suoi episodi avvengono nel patio di Monipodio, centro della malavita di Siviglia, dove sfilano uomini e donne impressionanti per il loro realismo, per la loro grazia sfacciata, la lo-

ro miseria, la loro allegria, i loro amori e i loro crimini. Il linguaggio è di una plasticità insuperabile. Si suole classificare il *Rinconete e Cortadillo* come novella picaresca, e in ciò c'è una parte di ragione, ma in essa manca il tipico girovagare e il cambio di padroni dei protagonisti. In questo senso, quella che sembra veramente una novella picaresca è *Il colloquio dei cani*. In essa due cani, Scipione e Berganza, sono magicamente dotati del potere della parola per una notte e iniziano a raccontarsi le proprie vite. Il dialogo è un vero capolavoro, per la sua acuta osservazione, per i così diversi episodi che vi si raccontano, per la pungente critica della società e degli uomini e pure per quella che potremmo chiamare la «psicologia» dei due interlocutori: Scipione, assennato, misurato, discreto e riflessivo, che dice sempre massime e dà consigli al momento giusto e con citazioni di antichi saggi; Berganza, parolaio, disordinato nella sua divertente e succosa narrazione, bonaccione e gaio, che racconta le sue disavventure con una proprietà e una grazia ammirevoli.

8. Il «Viaggio del Parnaso».

L'estate del 1614 è decisiva per l'opera letteraria di Cervantes, giacché è allora che viene pubblicata in Catalogna la seconda parte apocrifa del *Chisciotte* a firma di Alonso Fernández de Avellaneda. Di fronte a questa frode Cervantes si impegna a fondo per scrivere la seconda parte del suo gran romanzo che, a quanto pare, aveva abbandonato e interrotto per altre produzioni letterarie di minor risultato.

Così, nel novembre di quello stesso 1614, pubblica il *Viaggio del Parnaso*, dedicato con una certa freddezza a don Rodrigo de Tapia, un giovane di quindici anni figlio di un giudice del Consiglio Reale e *consultor* dell'Inquisizione.

Il *Viaggio del Parnaso* è un poema in terzine, ispirato, come confessò lo stesso Cervantes, da un certo *Viaggio in Parnaso* dello scrittore italiano Cesare Caporali, nonostante che nello svolgimento del tema le due opere si differenzi-

no notevolmente. Il poema di Cervantes, che è assai lontano dall'aver un suo intrinseco valore letterario, è interessante per le informazioni e i giudizi che ci fornisce riguardo gli scrittori dell'epoca e per i dati personali che offre.

A circa trent'anni dal *Canto di Calliope* della *Galatea*, Cervantes torna a passare in rivista i suoi colleghi, ora con intenzioni maggiormente critiche e a volte malevole, come quando si occupa del poeta sardo Antonio de Lofrasso o dell'autore de *La pícara Justina*. Di Luis de Góngora dice che teme di offenderlo con i suoi brevi elogi, «sebbene li esprima ai massimi livelli» e «nel mondo non ci sia nessuno come lui»; di Quevedo, che è figlio di Apollo e di Calliope; e del suo eterno rivale Lope de Vega che è:

Poeta insigne, i cui versi o prosa
nessuno supera o raggiunge.

Sono, in linea di massima, giudizi vaghi e poco decisivi, e a volte si nota che encomia con maggior profondità scrittori mediocri o di scarso rilievo. L'aspetto più importante è rappresentato dalle informazioni che fornisce riguardo la sua stessa persona e le sue opere, tutte giunte fino a noi a eccezione della commedia intitolata *La confusa*, che amava moltissimo e che è andata persa. Scrive su di sé all'inizio del capitolo IV:

Io ritagliai il vestito con il quale
al mondo uscì la bella *Galatea*
per conseguir fama e non oblio.

Io son colui che scrisse *La confusa*,
che parve sui teatri da ammirare,
se è giusto giudicar dalla sua fama.

Io son colui che in stile ragionato
ha composto commedie che ai lor tempi
ebbero de grave ed ebber dell' ameno.

Ho dato in Don Chisciotte passatempo
al petto malinconico ed afflitto,
in ogni circostanza e in ogni tempo.

Ed ho aperto con le mie *Novelle*
la strada che la lingua castigliana
percorrer può per dire in modo proprio

cose di fantasia. D'invenzione ne ho piú di molti, e chi di questa manca pretender non può d'aver fama.

Fin dai teneri giorni ho amato l'arte dolce del fare versi, e in essa sempre ho cercato a mio modo di piacerli.

L'umile penna che maneggio mai volò per le satiriche regioni, bassezza che conduce a infami premi

ed a disgrazie. Ancora ho io composto il sonetto ch'è onor dell'opra mia.

Voto a Dios que me espanta esta grandeza.

Ho poi composto innumeri romances, e tra essi stimo quel che ha nome *los celos*; maledetti invece

sembranmi alcuni. Perciò credo ingiusto vedermi solo in piedi, senza avere albergo alcun che mi concede appoggio.

Io sto per pubblicare un grande libro, *Perviles* nominato, con il quale penso moltiplicare la mia fama.

Io misi insieme casti pensamenti disposti in un sonetto dozzinale, per onorare soggetti sguatterili.

Il nome di Silena è risonato al par di quel di Fillide nei boschi che ascoltarono liete cantilene,

e in dolci rime sen portaron via le speranze che avevo i venti vani, e nelle arene si disperser tutte.

Sempre ebbi ed avrò sempre immuni e scevri mercé del cielo che a tal ben m'inclina, i miei pensier d'adulazione alcuna.

Giammai pongo i miei piedi sulla via della menzogna oppure della frode, piena rovina d'ogni buona dote.

In questo così curioso autoritratto letterario, in cui tanto insiste sulla propria integrità morale, fa solo un insigni-

ficante riferimento al *Chisciotte*, considerato unicamente come un libro di passatempo e distrazione, mentre proclama che tra i suoi scritti ha il massimo dell'onore il sonetto «Voto a Dios», certamente notevole e grazioso, ma che non è altro che una poesia di circostanza. A quanto pare Cervantes preferì sempre essere famoso come poeta piú che come prosatore, sebbene sapesse che per la poesia non era così ben dotato come invece molti dei suoi colleghi. Nel primo capitolo del *Viaggio del Parnaso* confessa amaramente:

Io che sempre m'affanno e mi premuro
per sembrare d'aver di poeta
la grazia che non volle darmi il cielo.

E, nel libro quarto, scrive un verso sensazionale che lo definisce felicemente:

Io, furbastro, io, poctastro ormai vecchio.

Il *Viaggio del Parnaso* è una fantasia in certi momenti aspra, con risentite allusioni ai fratelli Argensola e ad altri ingegni che vivevano presso la corte di Napoli, le cui porte vennero chiuse in faccia a Cervantes. In questo singolare poema vi è anche il nostalgico ricordo delle sue avventure giovanili per i regni dell'Italia del Sud e lungo le coste greche, dove dal golfo di Corinto si scorge il Monte Parnaso.

Il prestigio di Cervantes, tanto consolidato in Spagna, si era esteso all'Europa. La prima parte del *Chisciotte* era stata già tradotta in inglese e in francese, quando agli inizi del 1615 giunse a Madrid Noël Brulart de Sillery, ambasciatore del re di Francia, con la missione di accelerare le pratiche relative alle nozze del principe delle Asturie, il futuro Filippo IV, con donna Isabella di Borbone, sorella del re di Francia, e del Delfino, il futuro Luigi XIII, con donna Anna d'Austria, figlia di Filippo III. Il *licenciado* Francisco Márquez Torres, buon amico di Cervantes, nella sua elogiativa approvazione della seconda parte del *Chisciotte*, spiega che in quell'occasione

Molti cavalieri francesi che accompagnavano l'ambasciatore, così cortesi quanto dotti e amici delle buone lettere, si avvicina-

rono a me e ad altri cappellani del cardinale mio signore [il cardinale di Toledo Sandoval y Rojas] desiderosi di sapere quali libri d'ingegno erano i migliori, e vedendo per caso quello che io stavo censurando [la seconda parte del *Chisciotte*], non appena udirono il nome di Miguel de Cervantes, incominciarono a tessere le lodi, esaltandone la stima in cui erano tenute, tanto in Francia quanto nei regni confinanti, le sue opere: *La Galatea*, che alcuni di loro conoscevano quasi a memoria la prima parte, e le *Novelle*. Furono così tanti i loro complimenti che io mi offrii di far loro conoscere l'autore, cosa che piacque moltissimo. Mi fecero domande sulla sua età, sul suo lavoro, sul come e sul dove. E fui obbligato a dire che era vecchio, soldato, *hidalgo* e povero, al che uno di loro mi disse: «Ma un uomo simile non viene coperto d'oro dalla Spagna con i soldi dell'erario?» E aggiunse un altro di quei cavalieri con acume e intelligenza: «Se la necessità lo ha costretto a scrivere, preghiamo Dio che non diventi mai ricco, dato che con le sue opere, essendo lui povero, ha arricchito il mondo intero».

Abbiamo già visto che Cervantes, negli ultimi anni della sua vita, riceveva protezione, evidentemente economica, dal conte di Lemos; e pure il cardinale arcivescovo di Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas, gli aveva assegnato una regolare pensione, «un tanto al giorno», come dice Salas Barbadillo nella dedica a *La esáfeta del dios Momo*.

9. «Commedie e Intermezzi».

Nel 1615 Cervantes pubblicò un volume dal titolo *Otto commedie e otto nuovi intermezzi, mai rappresentati*. Il successo del *Chisciotte* permetteva al nostro scrittore di dare al pubblico queste opere drammatiche che aveva composto in diversi periodi della sua vita letteraria.

Le commedie sono:

- El gallardo español* — *Il valoroso spagnolo*
- La casa de los celos* — *La casa della Gelosia*
- Los baños de Argel* — *I bagni di Algeri*
- El rufián dichoso* — *Il ruffiano santo*
- La gran sultana doña Catalina de Oviedo* — *La grande sultana, doña Catalina di Oviedo*

- El laberinto de amor* — *Il labirinto d'amore*
- La entretenida* — *La divertente*
- Pedro de Urdemalas* — *Pedro de Urdemalas*

Gli intermezzi sono:

- El juez de los divorcios* — *Il giudice dei divorzi*
- El rufián viudo llamado Trampagos* — *Il ruffiano vedovo*
- La elección de los alcaldes de Daganzo* — *La scelta dei sindaci di Daganzo*
- La guarda cuidadosa* — *La sentinella all'erta*
- El vizcaíno fingido* — *Il finto biscuglino*
- El retablo de las maravillas* — *La rappresentazione delle meraviglie*
- La cueva de Salamanca* — *La grotta di Salamanca*
- El viejo celoso* — *Il vecchio geloso*

La produzione di Cervantes come autore teatrale ebbe una prima fase, approssimativamente tra il 1582 e il 1587, che si situa all'interno dell'ampio panorama della scena spagnola per il suo carattere di transizione. Allora rappresentò varie opere «con il plauso generale di chi le ascoltò», come lui stesso afferma, e cercò di dare una più logica e razionale struttura alla tragedia di tipo classico, avvicinandosi allo stile di Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués e Lupericio Leonardo de Argensola. Questi tentativi di teatro serio, che avrebbero potuto condurre a una tragedia simile a quella neoclassica francese, crollarono di fronte all'impeto di Lope de Vega, che introdusse sulla scena spagnola una nuova formula che piacque a tutti e venne accettata senza riserva. Lo stesso Cervantes conferma ciò scrivendo, con una certa malinconia: «lascia la penna e le commedie, ed immediatamente giunse un mostro della natura, il grande Lope de Vega, che innalzò la monarchia della commedia» (prologo a *Commedie e intermezzi*).

Del primo periodo del teatro di Cervantes possediamo unicamente due opere (non incluse nel volume del 1615): *El trato de Argel* (*La vita ad Algeri*), che offre impressionanti notizie sulla sua prigionia, e *El cerco de Numancia* (*L'assedio di Numancia*), abile sintesi dei fatti che su questo eroico avvenimento hanno conservato gli storici classici, di leg-

gende tradizionali (come nella scena finale, in cui l'ultimo sopravvissuto della città, un ragazzo, si suicida gettandosi da una torre mentre entrano i romani) e di astrazioni o figure morali (la Spagna, il Duero, la Guerra, la Fama). Ciò dà alla tragedia una reale intensità e un grande valore politico e patriottico (bisogna notare che la sua rappresentazione infiammò lo spirito degli abitanti di Saragozza assediati dall'esercito di Napoleone).

Tre delle commedie pubblicate nel 1615 - *Il valoroso spagnolo*, *I bagni di Algeri* e *La grande sultana* - sviluppano la loro trama in ambienti moreschi o turchi, evidente eredità delle esperienze di Cervantes durante la prigionia. Agli Ordini del Boiardo e dell'Ariosto si ispirò per *La casa della gelosia* e per *Il labirinto d'amore*, commedie alquanto sbiadite e dalle cupe scene a effetto. Più personali e vicine al genio di Cervantes sono *La divertente*, *Pedro de Urdemalas*, questa di tipo picaresco, e *Il ruffiano santo*, curiosa e pure sconcertante commedia di santi, che ha una prima giornata di grande effetto e colore, accentuata dal gergo parlato dai suoi personaggi.

Le cose meglio riuscite del teatro cervantino sono rappresentate, senza dubbio, dai suoi otto intermezzi, brevi quadri di vita spagnola, dalla trama tenue e poco consistente, ma dalle molteplici sfumature per quel che riguarda i personaggi, i dialoghi e la vivacità. Tutto un piccolo mondo di imbroglioni, maneggioni, scrocconi, mogli di facili costumi, serve ingannatrici e mariti stupidi sfilati in queste otto *pièces* in cui Cervantes perfeziona lo stile di Lope de Rueda, per il quale prova una grande ammirazione. Cervantes riesce a fare in modo che un intermezzo come *Il giuocatore dei divorzi* riesca a far presa in scena senza che accada assolutamente nulla, lasciando unicamente parlare un certo numero di coppie di matrimoni falliti. *Il finto biscaglino* non è niente di più che la messa in scena di una volgare truffa, ma il linguaggio del personaggio che si fa passare per biscaglino è di grande comicità. *La grotta di Salamanca* è un intermezzo dall'azione rapida e molto ben descritta, che risolve il conflitto con una divertente burla, ed ha, come *Il vecchio geloso*, un tono disinvolto e leggero. L'intermezzo più conosciuto di Cervantes è *La rappresentazione delle me-*

raviglie, tratto da un vecchio tema folclorico e portato in scena con abile scenografia.

A Cervantes vengono attribuiti alcuni intermezzi non pubblicati nel volume del 1615, e tra essi quelli che più probabilmente possono essere stati scritti dal nostro autore sotto *Los habladores* e *El hospital de los podridos*.

10. *Morte di Cervantes, il «Persiles e Sigismunda».*

Nel dicembre del 1615 viene pubblicata la seconda parte del *Chisciotte*, dedicata al conte di Lemos. Quello stesso anno venne stampata una canzone di Cervantes sulle estasi di Teresa di Gesù, legata ai festeggiamenti per la sua beatificazione; nel 1616 apparvero suoi sonetti all'inizio di *Los amantes de Teruel* di Juan Yagüe de Salas e della *Misera sacra* di Miguel Toledano.

Il 19 aprile del 1616, gravemente ammalato, di diabete o forse di cirrosi epatica, e dopo aver ricevuto l'estrema unzione, Miguel de Cervantes, sapendo che molto presto farà ritorno in Spagna il suo protettore conte di Lemos, che è stato sollevato dall'incarico di viceré di Napoli, gli dedica il suo romanzo *Le traversie di Persiles e Sigismunda*, con questa straordinaria pagina:

A DON PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTRO

Conte di Lemos, di Andrade, di Villalba, marchese di Sarria, gentiluomo di Camera di Sua Maestà, presidente del Consiglio Supremo d'Italia, commendatario della Zarza, dell'Ordine di Alcántara

Quei versi, un tempo famosi, che cominciano:

Messo il piede nella staffa,

vorrei non venissero proprio a puntino in questa mia lettera, poiché quasi con le stesse parole posso cantarli dicendo:

Messo il piede nella staffa,
con l'ansia ormai della morte,
gran signor, questa vi scrivo.

Ieri mi diedero l'estrema unzione e oggi vergo questa lettera. Il tempo è breve, l'affanno cresce, la speranza vien meno. E tuttavia vivo, grazie solo al desiderio che ho di vivere. Vorrei campear fino a poter baciarvi i piedi di Vostra Eccellenza, perché po-

trebbe ben darsi che la gioia di rivederLa di ritorno in Spagna avesse la virtù di restituirmi la vita. Se, comunque, è scritto che devo perderla, sia fatta la volontà del cielo. Ma almeno sappia Vostra Eccellenza di questo mio desiderio e sappia che in me ha avuto un servitore a Lei tanto affezionato da voler varcare la soglia della morte mostrando la sua buona intenzione. Malgrado tutto, dirò, anticipando i fatti, che mi riempie di gioia il vederLa segnare a dito e ancor più vedere come si siano realizzate le mie speranze, accresciutesi per la fama della bontà di Vostra Eccellenza. Ancora mi rimangono nell'anima certe reliquie e disegni delle *Settimane del giardino* e del *Famoso Bernardo*. Se, per mia ventura (che ormai non sarebbe ventura ma miracolo), il cielo mi desse vita, le vedrà, e con esse la fine della *Galatea*, della quale so che Vostra Eccellenza è affezionato. E con ciò, ripetendo il mio augurio, Iddio guardi Vostra Eccellenza come può. Da Madrid, diciannove aprile milleseicentosedici

Servo di Vostra Eccellenza,

MIGUEL DE CERVANTES

Questo scriveva Cervantes martedì 19 aprile. Quello stesso giorno o il giorno successivo il grande scrittore vergò o dettò il prologo del *Persiles*, ove annuncia: «La mia vita sta giungendo a termine. Al passo del mio polso, che tutta'al più domenica concluderà la sua corsa, concluderò anch'io la mia esistenza». E dà l'addio ai suoi lettori e a tutti noi: «Addio, scherzi; addio, spiritosaggini; addio, allegri amici, ché io me ne vado, ché io sto morendo, desiderando solo di rivedervi presto felici nell'altra vita».

Ma non giunse a domenica. Miguel de Cervantes morì venerdì 22 aprile (non il 23) del 1616 nella sua casa di calle del León a Madrid. Per immaginare la sua morte è sufficiente rileggere il capitolo LXXIV della seconda parte del *Chisciotte*, scritto pochi mesi indietro. Come venti giorni prima, il 2 aprile, aveva manifestato all'Ordine Terziario di san Francesco, venne sepolto con l'abito francescano e il volto scoperto nel convento delle Trinitarie Scalze di calle Cantarranas (oggi calle Lope de Vega), dove senza dubbio riposano ancora le sue spoglie senza che esista possibilità di identificarle.

Abbiamo già visto che nella dedica del *Persiles* Cervantes fa riferimento alla seconda parte di *La Galatea*, andata persa, e ci informa che aveva intenzione di pubblicare il *Famoso Bernardo*, opera senza dubbio riguardante l'eroe ca-

stigliano Bernardo del Carpio, forse un poema epico o una narrazione in prosa a carattere cavalleresco medievale; e le *Settimane del giardino*, identificabili con un dialogo in stile pastorale, giunto fino a noi, scritto in una prosa che non smentisce lo stile cervantino.

Le traversie di Persiles e Sigismunda venne pubblicato con privilegio a favore della vedova di Cervantes, donna Catalina de Salazar, nel 1617. Sebbene non si possa essere sicuri della data in cui Cervantes redasse questo libro, è evidente che vi lavorava nell'ultimo periodo della sua vita, e risulta sorprendente che venne scritto contemporaneamente alla seconda parte del *Chisciotte*, dato che non si possono immaginare due romanzi tanto diversi in ogni loro aspetto; e questo è una prova che il genio di Cervantes e la sua esperienza di scrittore raggiunsero il loro punto più elevato nella maturità e nella vecchiaia. *Le traversie di Persiles e Sigismunda* è un romanzo di genere che suole definirsi bizantino, dato che la sua trama, le sue complicate peripezie, le navigazioni, i naufragi, le piraterie, i rapimenti e i vagabondaggi sono simili a quelli degli antichi romanzi d'avventura greci e bizantini diventati di moda nel secolo XVI. In questa «storia settentrionale» (tale è il sottotitolo del *Persiles*) Cervantes dice di essersi trovato a competere con Eliodoro, affermazione che ai suoi tempi aveva un senso e una valenza, e li ha ancora in un concreto aspetto della concezione del romanzo rinascimentale, che però considerata ai giorni nostri e dal nostro punto di vista non può fare a meno di colpirci, dato che ora Eliodoro viene letto solo dagli specialisti e dai curiosi di cose rare, mentre tutto il mondo, in qualsiasi lingua, si emoziona leggendo il *Chisciotte*.

Più avanti vedremo che nel *Chisciotte* non accade niente di straordinario (potranno sembrare tali solo i capitoli in cui appaiono i briganti catalani e la battaglia navale di fronte a Barcellona, ma sono fatti presi dalla realtà), che si svolge in notissimi luoghi spagnoli, i personaggi che vi appaiono non sono di infima o media condizione sociale, e per questo motivo acquisiscono un certo rilievo i Duchi e don Antonio Moreno, che sono i personaggi privilegiati del romanzo, e nella sua trama non vi è una sola concessione al caso.

Il *Persiles* è il rovescio della medaglia: le avventurose peregrinazioni dei suoi due protagonisti dipendono esclusivamente dal fortuito e dalla casualità; essi trascorrono gran parte del loro tempo in esotici paesi iperborici che Cervantes conosceva unicamente attraverso racconti più o meno fantastici e la consultazione di carte geografiche. *Persiles* e *Sigismunda*, che viaggiano infaticabilmente fingendo di essere fratelli e sotto i nomi falsi di Periandro e Auristela, sono due principi bellissimi, e la trama, contorta e complicata, resta a volte sospesa quando un nuovo arrivato racconta la sua storia, di solito fantastica e piena di meraviglie, e vi si riallaccia con successo, ma anche con sorpresa. Nel *Chisciotte* Cervantes sfrutta l'esperienza dei ricordi della propria vita; nel *Persiles* sfrutta le sue letture. È possibile che in quest'opera il nostro scrittore desiderasse simboleggiare la storia dell'umanità partendo da una chiara intenzione controriformista, e per questo motivo il finale si svolge a Roma, ove termina la narrazione.

Ma al di là del suo significato e delle sue intenzioni il *Persiles* attira per il curioso mondo di sogno e di fantasia in cui avvolge il lettore, per il suo poetico esotismo e l'irrealità degli esseri che s'incrociano nel romanzo. Alcuni tra gli episodi intercalati sono di grande bellezza e di sorprendente mistero. Indimenticabile è la figura di Rosamunda, voce della malvagità e della lascivia che fa rabbrivire; terrorizzante è l'episodio del licantropo, l'uomo che si trasforma in lupo, e ammirevole la quantità di dettagli e avvenimenti. Romanzo essenzialmente poetico, è scritto in una prosa di limpida bellezza; i lunghi dialoghi dei personaggi, le descrizioni di paesaggi irreali e la narrazione della complicata peripezia sono esposte con uno stile alto che alle volte è di una certa retorica solennità, salvata però sempre dalla grande serietà dello scrittore e dal lirismo che domina l'intera opera.

II. Il ritratto di Cervantes.

Nel prologo delle sue *Novelle esemplari* Cervantes afferma che Juan de Jáuregui, noto pittore e poeta, gli aveva fatto un ritratto. La Real Academia Española possiede un di-

scusso quadro di un uomo in gorgiera, sul cui bordo superiore si legge *D. Miguel de Cervantes Saavedra* e in quello inferiore *Juan de Jáuregui pinxit año 1600*, sulla cui autenticità vi sono fondati dubbi. Nella collezione del marchese di Casa Torres esiste il ritratto di un altro uomo, pure lui in gorgiera, che si suppone sia quello dipinto da Juan de Jáuregui dato che corrisponde alla descrizione che Cervantes fornisce nel suddetto prologo.

Certo è che quella descrizione non dà poi un'idea molto chiara del volto di Miguel de Cervantes. È la seguente:

Colui che qui vedete, con profilo aquilino, capelli castani, fronte liscia e spaziosa, occhi vivaci e naso adunco, quantunque ben proporzionato, barba d'argento, che non son vent'anni che tuttavia era d'oro, grandi baffi, bocca piccola, denti né minuti né grossi, seppur non ne ha altro che sei e anche questi malridotti e peggio combinati, infatti non hanno corrispondenza gli uni con gli altri, il corpo a mezza strada tra il piccolo e il grande, il colorito vivace, più bianco che bruno, un po' curvo di spalle e non tanto leggero sui piedi; questo, vi dico, è l'aspetto dell'autore de *La Galatea* e del *Don Chisciotte della Mancha*, di colui che fece il *Viaggio del Parnaso* a imitazione di quello di Cesare Caporali, il perugino, nonché di altre opere che circolano qua e là sperdute e, forse, senza neanche il nome del loro padrone. Lo chiamano comunemente con il nome di Miguel de Cervantes Saavedra. Per molti anni fu soldato, e prigioniero per cinque e mezzo, onde apprese ad avere pazienza nelle avversità. Nella battaglia navale di Lepanto perdette la mano sinistra per una archibugiata, ferita che, per quanto brutta alla vista, egli tiene per bella poiché la ricevette nella più memorabile e alta occasione che abbian mai veduto i secoli passati o sperino di vedere quelli venturi, militando sotto le vittoriose insegne del figlio del fulmine della guerra, Carlo Quinto, di felice memoria.

E più avanti afferma che «bisognerà che io stesso ci metta becco, il quale, seppur balbetti, qui non lo farà perché ha da dire certe verità». E se non si tratta di un'espressione di umiltà o di una metafora, dobbiamo concludere che Miguel de Cervantes balbettasse.

Capitolo terzo

Il Chisciotte

I. Atteggimento dei moralisti e degli autori severi nei confronti dei libri di cavalleria e di quello di Cervantes.

La seconda parte del *Chisciotte* termina con le seguenti parole: «Altro non è stato il mio intento che quello di far odiare dagli uomini le bugiarde e assurde storie dei libri di cavalleria, che ad opera di quelle del mio autentico don Chisciotte van barcollando, e finiranno per cadere del tutto, senza alcun dubbio» (II, 74). Il *Chisciotte* abbonda in intenzioni e ha un senso profondo, e la sua validità è stata tale da imporsi universalmente lungo i secoli e nelle diverse lingue, sempre interessando e dicendo qualcosa di nuovo a uomini delle più differenti mentalità. Ma Cervantes insiste con una certa frequenza sul fatto che l'intenzione o il desiderio che l'hanno spinto a scrivere il suo romanzo è stato quello di bandire la lettura dei libri di cavalleria. E abbiamo dunque l'obbligo di soffermarci su quest'aspetto.

Se esaminiamo gli scritti dei pensatori spagnoli del secolo XVI, di moralisti e autori severi, tutti compenetrati dallo spirito del Rinascimento e molti di essi più o meno erasmiani, osserveremo che i libri di cavalleria sono aspramente censurati per varie ragioni.

Già l'umanista Juan Luis Vives, nel suo *De institutione christianae feminae* (1524) e nel *De causis corruptarum artium* (1531) lancia chiare accuse contro i libri di cavalleria e contro le altre opere di letteratura profana tanto in voga sia in Spagna sia nei Paesi Bassi. I libri di cavalleria castigliani, assieme al *La Celestina*, vengono censurati da fra' Antonio de Guevara nel *Marco Aurelio* (1529) e nell'*Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (1539). Le critiche persistono, più o meno forti, nel *Diálogo de la lengua* (1533-1535) di Juan de Valdés, nella *Historia general de las Indias*

(1535) di Gonzalo Fernández de Oviedo, nell'*Especo del principe cristiano* (1544) di Francisco de Monzón, negli addenda alla versione della *Introducción y camino para la sabiduría*, di Luis Vives, fatta da Francisco Cervantes de Salazar nel 1544, nell'*Historia imperial y cesárea* (1545) di Pedro Mexía e nel prologo al libro di questo, *Apólogo de la ociosidad y del trabajo* (1546), scritto da Alejo de Venegas, che torna ad attaccare questi romanzi nel prologo a una versione di Agustín de Almazán (1553). Proseguono il lavoro di censura il *Camino del cielo* (1547) di Luis de Alarcón, la *Summa de la filosofía natural* (1547) di Alonso de Fuentes, il prologo alle *Morales de Plutarco* (1548) di Diego Gracián, che vi insiste nella *Historia de la entrada de Ciro el Menor en Asia* (1552); il trattato *Pro aserenda Hispanorum eruditio-ne* (1553) di Alfonso García Matamoros, *Las quincuagenas de la nobleza de España* (1555) di Gonzalo Fernández de Oviedo, il portoghese *Espelho de casados* (1556) di João de Barros, la dedica della traduzione delle *Catlinarie* (1556) di Andrés Laguna. Vanno nella stessa direzione frasi che appaiono in *De locis Theologicis* (1563) di Melchor Cano, nella *Rhetorica* (1563) di Arias Montano, nei *Comentarios de la guerra contra Guillermo, principe de Orange* (1569) di Alonso de Ulloa, nella *Historia pontifical y católica* (1574) di Gonzalo de Illescas, in *El arte poética en romance castellano* (1580) di Miguel Sánchez de Lima, nella *Introducción al Símbolo de la Fe* (1582) di fra' Luis de Granada, in *La conversión de la Magdalena* (1588) di Malón de Chaide, nei commentari latini ai profeti (1595) di fra' Francisco de Ribera, nella *Filosofía antigua poética* (1596) del Pinciano...

Queste elenchi sono sommarie rivelazioni dell'atteggiamento di una serie di scrittori, di idee molto diverse e di caratteri diversi, che durante il secolo XVI si dedicarono a scagliare tutta una serie di condanne sui libri di cavalleria a mano a mano che questi vengono stampati. Il pubblico, evidentemente, non dà retta alla censura di questi moralisti e autori severi, e gli scrittori e gli editori dei libri di cavalleria non fanno caso a queste osservazioni.

È interessante raccogliere le accuse e le critiche che appaiono nelle opere poc' anzi elencate, al fine di mettere in chiaro quale danno vedevano i loro autori nei libri di ca-

valleria. Se le ordiniamo relativamente al loro contenuto, possiamo stilare questo elenco di censure:

- I. Riguardo gli autori dei libri di cavalleria:
 - a) Sono persone oziose e superficiali, che perdono tempo a scrivere sciocchezze. Opinione espressa da Luis Vives, Pero Mexía e García Matamoros.
 - b) Sono illetterati, scrivono male e han letto pochi libri. Opinione espressa da Luis Vives, da Alfonso de Valdés - fatta eccezione per l'*Amadigi*, il *Palmerin* e il *Primalcón* -, da Arias Montano e Sánchez de Lima.
 - c) Sono mentitori, nemici della verità e della storia autentica. Opinione espressa da Luis Vives, Alfonso de Valdés, Francisco de Monzón, Pero Mexía, Alonso de Fuentes, Diego Gracián, Fernández de Oviedo, Andrés Laguna, Gonzalo de Illescas, Arias Montano, Sánchez de Lima, fra' Luis de Granada e Malón de Chaide.
- II. Riguardo i lettori dei libri di cavalleria:
 - a) Sono incitati alla sensualità e al vizio. Opinione espressa da Luis Vives, fra' Antonio de Guevara, Cervantes de Salazar, Pero Mexía, Alejo de Vene-gas, Luis de Alarcón, Alonso de Fuentes, Fernán-dez de Oviedo, Gonzalo de Illescas, Arias Montano, Sánchez de Lima, fra' Luis de Granada, Malón de Chaide e Grancisco de Ribera.
 - b) Fanno perder tempo e sono letture proprie di persone oziose. Opinione espressa da Luis Vives, fra' Antonio de Guevara, Pero Mexía, Diego Gracián, Andrés Laguna e João de Barros.
- III. Alla luce di simili inconvenienti, i libri di cavalleria dovranno essere proibiti, puniti e bruciati; d'altra parte, non ci capisce (dice Melchor Cano) perché venga dato il permesso di stamparli. Opinione espressa da Luis Vives, fra' Antonio de Guevara, Francisco de Monzón, Cervantes de Salazar, Pero Mexía, Alonso de Fuentes, Fernández de Oviedo, Andrés Laguna e Gonzalo de Illescas.

Questo è il tipo di accuse che cadono sui libri di cavalleria durante gli ultimi tre quarti del secolo XVI. Prendendo alla lettera tali affermazioni, cosa c'è di vero in tutto ciò?

Le prime due opinioni, e cioè che i libri di cavalleria sono opera di persone oziose e superficiali e di cattivi scrittori, non meritano di essere qui studiate nel dettaglio, perché ciò darebbe risultati contraddittori. Al contrario, l'accusa basata sul fatto che non narrano fatti storicamente avvenuti, ma menzogne, è cosa che tutto il mondo sapeva, compresi gli stessi autori dei romanzi, e che poteva ingannare unicamente don Chisciotte e alcuni chisciotte in carne e ossa di cui si ha notizia. Ma in ciò vi è l'eco di un più grave problema di normativa letteraria, a cui evidentemente si riferisce Agustín Alonso, autore della *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, pubblicata a Toledo nel 1585, il quale, nel prologo, risponde alle precedenti censure con le seguenti parole: «E sebbene a molti sia parso un fatto inopportuno che libri di tale argomento [di cavalleria] possiedano arte e ingegno, non solo non meritino un tale nome [di storici], ma che siano giustamente lodati per essere stati di maggior godimento di quelli che trattano di storia, perché questa narra del cavaliere come egli fu, mentre nel libro che a ragione si chiama di cavalleria narra del cavaliere quale dovrebbe essere». L'autore ha così applicato ai suoi fini le decisive parole della *Poetica* di Aristotele: «La missione del poeta non è riferire di cose accadute, ma di cose che sarebbero potute succedere, come dire, quelle possibili a seconda della probabilità e della necessità. Lo storico e il poeta non si differenziano perché uno scrive in prosa e l'altro in versi (e sarebbe assai facile mettere in versi gli scritti di Erodoto, senza che cessino di essere storia, con o senza metrica); ma si differenziano perché uno ha scritto di cose che sono accadute, e l'altro di cose che sarebbero potute accadere» (capitolo IX). Il problema si basa sul fatto che i libri di cavalleria castigliani non raccontavano favole «possibili a seconda della probabilità e della necessità», come esige il filosofo di Stagira, ma erano finiti in un tipo di inverosimiglianza che i precettisti spagnoli del secolo XVI non po-

tevano tollerare. Per questo motivo, la difesa di Agustín Alonso, teoricamente sulla strada giusta, cessava di aver validità per la maggior parte dei libri di cavalleria in voga in quel secolo. I difetti letterari che si imputavano ai libri di cavalleria li elenca Juan de Molina nell'argomento iniziale de *Los triunfos de Apiano* (Valencia 1522) quando scrive: «Non vi sono qui le ventose invenzioni di *Esplandián*, né quelle spumeggianti dell'*Amadigi*, né gli scuri vapori e le spesse nebbie del *Tirant*, né i tuoni e i rombi del *Tristán*, né le spese nebbie del *Lancelotto*, né i finti incantesimi che in questi libri che ho detto e in altri come loro falsamente si leggono, i quali tutti, come Petrarca dice assai bene, gonfiano le lettere dei sogni».

Per quel che riguarda l'accusa secondo la quale i libri di cavalleria incitano alla sensualità e al vizio, concretamente alla lascivia, il problema assume un altro aspetto. In quelli nei quali si sostiene questo, vi è, in molti casi, una manifestazione della lotta tra la letteratura devozionale e dottrinale nei confronti di quella mondana e di intrattenimento. L'attuale concetto di morale in alcuni di questi casi non sarebbe tanto ristretto e senza dubbio si mostrerebbe più rigoroso in altri che nel secolo XVI non venivano avvertiti. Non dimentichiamo che questa censura non cade unicamente sui libri di cavalleria, ma anche sui romanzi pastorali, specialmente le *Diane*, il romanzo sentimentale nello stile del Piccolomini e di Diego de San Pedro, come pure sulla poesia di Boscán e di Garcilaso. Tornando ai libri di cavalleria, è evidente che in alcuni di essi si trovano scene di cruda immoralità, di disonestà, che non li rendono adatti a diventare letture per ragazzi, fanciulle e signore, come dicono gli autori di cui sopra. Su questo punto la censura ha la sua ragione di essere e sa far valere solidi argomenti: i libri di cavalleria possono indurre al peccato dipingendo con colori sia crudi sia delicati la lascivia. Ciò che i moralisti non tollerano è che trionfi la sensualità. La *Celestina* ha scene lascive quanto, o peggio, quelle dei libri di cavalleria, e nel suo testo vi sono autentiche bestemmie, ma sia la sensualità sia l'empietà sono castigate con la condanna dell'anima: Calisto, Melibea e Celestina muoiono nel peccato, e in ciò sta la «moralità» della tragicommedia.

Al contrario, i cavalieri e le fanciulle dei libri di cavalleria godono di amori peccaminosi senza poi alcun castigo divino.

I censori dei libri di cavalleria chiedevano che questi venissero proibiti. E in un certo modo ciò avvenne. Se pur non finirono all'Indice, ci risulta che nel 1555 i procuratori delle Cortes di Valladolid espressero la seguente petizione: «Inoltre, diciamo che è cosa assai nota il danno provocato in questi regni a uomini ragazzi e fanciulle e ad altre persone ancora dalla lettura di libri di falsità e sciocchezze, come l'*Amadigi* e tutti quei libri che dopo di esso ne han copiato qualità e metro, e *coplas* e farse d'amore e altre frivolezze; e dato che i giovani e le fanciulle per la loro oziosità si occupano massimamente di ciò, interessandosi e appassionandosi in una certa maniera alle storie che leggono in quei libri, tanto di amori come di armi e di altre vacuità, e affezionandose, quando si offre loro un qualche caso simile, gli si offrono completamente ancor più perché l'hanno letto [...] E per porre rimedio a quanto detto, supplichiamo Vostra Maestà che ordini che nessun libro di questi venga letto e stampato a rischio di pene gravi; e quanti adesso ne esistono, si ordini che vengano requisiti e bruciati».

Anche se in Spagna non venne messo in atto quanto questi procuratori sollecitavano, per quel che riguarda l'America ci sono prove che invece lì sia avvenuto. Una cedola reale del 4 aprile 1531 proibisce che vengano portati nelle Indie «libri di romanzi, di storie futili o profane, come l'*Amadigi* e altri testi simili, perché ciò sarebbe un cattivo insegnamento per gli indios, e non son cose che sia bene che essi leggano». Un'altra cedola reale — diretta all'Audiencia y Chancillería del Perú il 29 settembre del 1543 — amplia quei termini; in essa si legge: «Siamo venuti a conoscenza che portando in queste terre libri di argomento profano e favole, così come l'*Amadigi* e simili, di storie false, avvengono numerosi inconvenienti; dato che gli indios in grado di leggere, interessandosi a essi mettono da parte quelli di santa e buona dottrina, e leggendo quelle false storie, prenderanno da esse cattivi costumi e vizi e inoltre, che vengano a sapere che quei libri di storie false sono stati composti senza censura, potrebbe accadere che perdano ri-

spetto e credito nella Sacra Scrittura e negli altri libri dei dottori della Chiesa, credendo, in quanto gente non radicata nella fede, che tutti i nostri libri erano fatti in una certa maniera. E per i suddetti inconvenienti, e altri che ne potrebbero derivare, ordino che non sia concesso che in queste terre vengano venduti o ci siano libri come i sopradetti, che non vi vengano portati, e si accerti che nessuno spagnolo ne abbia in casa, e neppure nessun indio, in modo che cessino i detti inconvenienti». Successivamente, nel sinodo celebrato nel 1597 a Santiago del Estero, viene dedicato un capitolo al problema dei «libri turpi e di cavalleria» ordinando a chiunque ne sia in possesso di portarli alle autorità «affinché i detti libri vengano bruciati».

In realtà simili disposizioni erano lettera morta; gli inventari dei registri dei libri trasportati nelle Indie ci danno dimostrazione del gran numero di libri di cavalleria che attraversarono l'oceano, senza tener conto dei bauli che venivano spediti con sopra l'etichetta «Libri di teologia», per beffare la legge, e che invece contenevano libri frivoli.

Nel *Chisciotte* si parla molto spesso di libri di cavalleria e sovente si discute e si polemizza su di loro. Il protagonista del romanzo, don Chisciotte della Mancia, non solo ha perso il bene dell'intelletto leggendo questo genere di letteratura, ma giunge a diventare il difensore delle sue virtù, dei suoi valori, della sua efficacia e della sua attualità. E molte volte incontra persone che mettono in discussione le sue opinioni e che pretendono di convincerlo che si sta sbagliando. Con la bocca di queste persone che contraddicono don Chisciotte parla lo stesso Cervantes. Insomma, se mettiamo ordine e schematizziamo la critica che Cervantes fa dei libri di cavalleria, vedremo che coincide con le censure dei moralisti e degli autori severi che abbiamo appena finito di riassumere, al punto che possiamo raggrupparla nel medesimo modo:

I.a) I libri di cavalleria sono scritti da autori oziosi: «Baudate, fratello,» dice il curato al locandiere, «che Felismarte d'Ircania non è mai esistito, e nemmeno Cironiglio di Tracia e altrettanti cavalieri di cui parlano i libri di cavalleria; è tutta un'invenzione fantastica di ingegni oziosi, che

71
li comosero appunto per quell'effetto che voi dite, di passare il tempo» (I, 32).

I.b) I libri di cavalleria sono mal scritti: «Non ho mai visto un romanzo di cavalleria» dice il canonico al curato «che formasse un intero corpo di favola, con tutte le sue membra, di modo che il centro corrispondesse al principio, e la fine al principio ed al centro; li compongono invece con tante membra che pare piuttosto che vogliono formare una chimera o un mostro che non una figura armoniosa. Oltre a ciò, hanno uno stile rigido; sono incredibili nei fatti, [...] e, per finire, architettati senza la benché minima intelligenza, e pertanto degni solo d'essere esiliati dalla repubblica cristiana, come gente inutile» (I, 47). «È proprio come dice lei, signor canonico,» risponde il curato, «e questa è la ragione per cui meritano più biasimo quelli che hanno scritto finora di questi libri, senza preoccuparsi affatto della logica, né di quell'arte e di quelle norme a cui avrebbero dovuto attenersi per diventare famosi nella prosa come lo furono nel verso i due principi della poesia greca e latina» (I, 48).

I.c) I libri di cavalleria sono mentitori e nemici della verità storica: «Non per questo son tenuto a credere» argomenta il canonico a don Chisciotte «le storie di tutti quegli Amadigi, o di quella smisurata caterva di cavalieri di cui si racconta, né è concepibile che un uomo come la signoria vostra, così rispettabile e con tante buone qualità, e dotato di una buona intelligenza, si metta a credere vere tante e così assurde aberrazioni come quelle che son scritte in quegli sballati romanzi cavallereschi» (I, 49). «Per me, vi posso dire che, nel leggerli,» aveva detto prima il canonico «finché non mi metto a pensare che son tutte chiacchiere e bubble, mi danno un po' di piacere; ma quando mi rendo conto di quello che sono, prendo il migliore di essi e lo scaravento contro il muro, e lo butterei anche nel fuoco, se ce l'avessi lì o lì vicino, ben meritandosi tale pena in quanto falsi e imbroglioni, e esorbitanti dai limiti che pone la natura, nonché come inventori di nuove sette e di una nuova maniera di vivere, e per la possibilità che danno al vol-

go di credere e di considerar vere tutte le stupidaggini che contengono» (I, 49).

II.a) I libri di cavalleria incitano alla sensualità: «Che diremmo poi della facilità con cui la erede di un regno o di un impero finisce nelle braccia di un errante e sconosciuto cavaliere?» (I, 47). «[...] tutte quelle innumerevoli storie di finti cavalieri erranti, di cui era pieno il mondo, a danno dei buoni costumi» (II, 16). «Effettivamente, signor curato,» dice il canonico, «io per me trovo che son pregiudizievole alla società questi libri che chiamiamo di cavalleria [...] E a quel che mi pare, questo genere di scrittura e di composizione rientra in quello che chiamano delle favole milesie» (I, 47). Rispetto a quest'ultima opinione, teniamo conto che Alejo de Venegas diceva che «i milesi scrissero le loro cavallerie amadigiche e le loro splandianiche sciochezze», e che Fernández de Oviedo si lamentava che «pare che le bugie e le favole greche abbiano fatto il loro ingresso in Spagna». Su queste favole milesi scriveva Luis Vives: «Fabulae milesiae, a Mileto Ioniae, quae de luxu et deliciis male audivit, ad voluptatem solam sunt repertae».

II.b) I libri di cavalleria sono letture proprie di persone oziose: «Bisogna dunque sapere che il detto gentiluomo, nei momenti che stava senza far nulla (che erano i più dell'anno), si dedicava a leggere libri di cavalleria» (I, 1). «Vi ho già detto, amico,» risponde il curato al locandiere quando questi dice che se i libri di cavalleria sono così perniciosi, non se ne dovrebbe permettere la stampa, «che si fanno per divagare i nostri pensieri nei momenti d'ozio» (I, 32). «È possibile mai, signor *bidalgo*,» domanda il canonico a don Chisciotte, «che abbia potuto tanto sulla signoria vostra la squallida e oziosa lettura dei libri di cavalleria?» (I, 49).

III. Di conseguenza, i libri di cavalleria dovrebbero essere proibiti: «degni solo d'essere esiliati dalla repubblica cristiana, come gente inutile» (I, 47). Melchor Cano cita un certo sacerdote che credeva nella veridicità dei libri

di cavalleria dato che questi avevano il privilegio di stampare; e lo stesso argomento lo esprime il locandiere: «Vorrebbe dunque darmi a intendere la signoria vostra che tutto quello che dicono questi buonissimi libri sia assurdità e menzogna, quando son stampati con tanto di permesso dei signori del Collegio Reale, come se quei signori fossero gente da lasciar stampare tanta impostura, e tante battaglie e incantamenti che è roba da far girare la testa?» (I, 32); e in modo simile ripete lo stesso don Chisciotte: «Questa è bella! Cosicché, dei libri stampati con tanto di licenza reale, e con l'approvazione di coloro ai quali vengono presentati [...] altro non sarebbero che menzogna?» (I, 50).

«Meriterebbero di essere buttati nel fuoco», assicura fra' Antonio de Guevara. «È cosa che certamente mi preocupa» dice Gonzalo de Illescas «il fatto che tra i tanti libri che sono stati condannati di questi tempi, non son stati mandati al rogo i vari *Amadigi*, *Rinaldi*, *Splandiani* e gli altri libri di simil tenore». «Supplichiamo Vostra Maestà» chiedono altri procuratori delle Cortes di Valladolid «che nessuno di questi libri e quelli a loro simili vengano letti o stampati, pena gravi condanne; e quelli che adesso esistono si ordinino che vengano requisiti e bruciati». «Ordiniamo a tutte le persone, uomini e donne, di tutto il nostro vescovato, di qualunque stato e condizione,» ordina il Sinodo di Santiago del 1597, «pena la scomunica perenne, di portarci o inviarsi i libri di cavalleria affinché i detti libri vengano bruciati». Ma fu Cervantes a riuscirci in realtà, e con grande efficacia, ottenendo un auto da fé che fece sparire per sempre un genere letterario contro il quale avevano tuonato invano, da tre quarti di secolo, moralisti e autori severi, procuratori delle Cortes e teologi.

L'esame della libreria del Fantastico Cavaliere si rivela un'autentica condanna e un rogo di libri malvagi. E la mettono in atto il curato, ossia il censore ecclesiastico, e il «braccio secolare della governante»: il primo studia il contenuto delle opere e pronunzia la sentenza; la seconda l'attua senza impacci o rifiuti, e il cortile si riempie di libri «che aspettano con pazienza il fuoco che li avrebbe distrutti» (I, 6).

L'argomentazione che abbiamo seguito fin qui mostra chiaramente un punto essenziale: l'atteggiamento di Cervantes nei confronti dei libri di cavalleria, espressa in modo esplicito e molto chiaramente nel *Chisciotte*, corrispondente alla medesima posizione tenuta in Spagna nei confronti di quel genere letterario dai moralisti e dagli autori severi, dato che il romanziere utilizza contro la letteratura cavalleresca gli stessi argomenti, e porta avanti, in forma letteraria, la condanna e il castigo che tante volte essi desiderarono per quei libri.

Molti tra i detrattori dei libri di cavalleria erano erasmiani o simpatizzanti dell'erasmismo, cosa che aiuta a spiegare il loro atteggiamento. Non esistendo nelle letterature greca e latina niente di simile a un romanzo d'azione, questi uomini, intossicati dal classicismo, non accettavano un simile genere letterario. Ma quando nel 1534 fu scoperto l'originale greco di *Le etiopiche* di Eliodoro, rapidamente tradotto in latino e nelle lingue vive, gli umanisti scoprirono un romanzo «classico» che, per il solo fatto di esserlo, doveva tramutarsi in modello del romanzo moderno. Per questo motivo Cervantes dice che, con il *Persiles*, vuole competere con Eliodoro. Se il *Chisciotte* è, per un certo aspetto della sua composizione, la definitiva liquidazione, per mezzo della parodia e della burla, di un tipo di narrazione medievale, nella mente di Cervantes, sfiorato dall'erasmismo, il romanzo greco rappresenta la narrazione moderna e del futuro, e per questo ripone tante aspettative nelle *Traverse di Persiles e Sigmunda*.

Perché Cervantes trionfò nella sua battaglia contro i libri di cavalleria? Mentre i moralisti e gli autori severi con le loro diatribe non riuscirono a ottenere assolutamente nulla? La risposta ci viene fornita da un valido scrittore dell'epoca: il maestro Josef de Valdivielso. Valdivielso venne incaricato dell'approvazione della seconda parte del *Chisciotte*, che firmò il 17 marzo del 1615, dieci anni dopo la pubblicazione della prima parte. In detta approvazione troviamo una frase che non può essere più significativa: «l'autore, mescolando il vero al falso, il dolce al proficuo e il morale al faceto, dissimulando con l'esca della leggiadria l'amo della repressione, e favorendo in tal ma-

niera la condanna dei libri di cavalleria, in questo modo ha diligentemente e maliziosamente ripulito della loro contagiosa influenza i nostri regni». Questa opinione, da una penna tanto autorevole, ci permette di comprendere due punti importanti:

- 1) per Valdivielso, Cervantes ha ammantato i libri di cavalleria («ha ripulito della loro contagiosa influenza i nostri regni»).
- 2) la ragione del successo si fonda sul fatto che Cervantes, in contrasto alla serietà della censura dei moralisti e degli autori severi, ha messo mano all'efficace arma dell'ironia («dissimulando con l'esca della leggiadria l'amo della repressione»).

Più prolisso è il *licenziado* Márquez Torres, che firma la terza approvazione della seconda parte del *Chisciotte*, in cui riscontra «grande erudizione e profitto, tanto per l'intento di estirpare i vani e falsi libri di cavalleria, il cui contegno si era diffuso, assai più del lecito, quanto nella grazia della lingua castigliana». L'uso del trapassato prossimo, *si era diffuso*, presuppone un pericolo e un danno a cui si è posto rimedio.

2. Pubblicazione della prima parte del «Chisciotte».

La prima parte del romanzo, dedicata al duca di Béjar, venne pubblicata con il titolo *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, e la seconda e ultima, dedicata al conte di Lemos, apparve nel 1615, con quello di *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Per quel che riguarda la prima parte, o primo tomo, si fa riferimento all'edizione più antica tra quelle conosciute, che venne stampata a Madrid da Juan de la Cuesta nel 1605 (con privilegio reale concesso nel settembre del 1604, e documento e testimonianza degli errata datato dicembre di quello stesso anno). È stata supposta l'esistenza di un'edizione anteriore, del 1604, di cui però non è rimasta traccia.

In tutti i modi, è certo che la prima parte del romanzo era già stata terminata nel 1604, quando Cervantes risie-

deva a Valladolid. È difficile determinare quando iniziò a scriverla, sebbene alcuni indizi, non del tutto decisivi, fanno credere che cominciò poco dopo il 1591 [cfr. qui III, 18] e che utilizzò episodi già scritti nel 1589 [cfr. qui III, 39].

3. *Preliminari della prima parte.*

La prima parte del *Chisciotte*, dopo le formalità relative alla tassa e agli errata e al privilegio di rigore, si apre con una breve dedica a don Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor, duca di Béjar (morto nel 1619), a cui Góngora dedicò *Las soledades* (*Le solitudinì*), personaggio che, a quanto pare non s'interessò mai né al *Chisciotte* e né a Cervantes. Dedica non proprio originale, dato che intere frasi sono un autentico calco da quella che Francisco de Herrera scrisse al marchese di Ayamonte nella sua edizione annotata delle *Poesías de Garcilaso* (1580): plagio che non deve stupire se presente nella prima pagina di uno dei libri più originali che siano stati scritti. Il fatto, in tutti i casi, non era insolito: la dedica che Joanot Martorell mise all'inizio del suo romanzo cavalleresco *Tirant lo Blanc*, indirizzata al principe don Fernando del Portogallo, è copiata letteralmente da quella a *Los doce trabajos de Hércules* di don Enrique de Villena.

Alla dedica fa seguito un interessantissimo prologo in cui vengono puntualizzati alcuni aspetti delle intenzioni dell'autore («tutto [il libro] è un'invettiva contro i libri di cavalleria») e viene fatta una serie di allusioni malevole a Lope de Vega. La grande originalità di questo prologo consiste nel fatto che in esso si parla del prologo stesso, dei dubbi che assalgono Cervantes nel mettersi a scriverlo; evitandoli volgarità e luoghi comuni, l'autore ci parla di se stesso e di una conversazione tenuta con un suo amico su come l'avrebbe impostato e scritto, qualcosa di simile a ciò che accade nel famoso «Un soneto me manda hacer Violante» di Lope de Vega, in cui l'autore dice che vorrebbe scrivere un sonetto. Il *Chisciotte* si apre, dunque, con intenzionali elucubrazioni sulla letteratura.

Era costume che gli autori dei libri chiedessero agli scrit-

tori famosi o a persone eminenti poesie laudatorie da mettere all'inizio dell'opera. Cervantes, che a quanto pare non ottenne da nessuno scrittore prestigioso delle poesie in elogio al *Chisciotte*, con gran soddisfazione di Lope de Vega [cfr. qui II, 6], si diverte a fare satira di tale costume inserendo, come continuazione al prologo, una serie di poesie burlesche firmate da personaggi favolosi proprio dei libri di cavalleria che intende screditare. Abbiamo così sonetti di Amadigi di Gaula, Belianigi di Grecia, Orlando furioso, il Cavaliere di Febo, eccetera, strofe di Urganda la Sconosciuta, maga protettrice di Amadigi, e altre poesie in elogio di don Chisciotte che si chiudono con un divertente dialogo tra Babieca, il cavallo del Cid, e Ronzinate, il cavallo di don Chisciotte, dove, in un verso felicissimo, uno dice: «Metafisico siete», e Ronzinate risponde: «Non mi sfamo». In questo modo il lettore degli inizi del XVII secolo si accorgeva, appena aperto il libro, di avere tra le mani un'opera di dichiarata intenzione satirica e parodica.

4. *Le tre uscite di don Chisciotte.*

L'azione principale del *Chisciotte* è costituita dalla narrazione di tre viaggi per nella parte orientale della Spagna (la Mancia, Aragona e Catalogna) realizzati dall'eroe del racconto, il quale poche volte se ne rimane tranquillo nello stesso posto. È, dunque, un romanzo itinerante, come accade in alcuni libri di cavalleria e nella picaresca. Nel *Chisciotte* non c'è una trama propriamente detta, ma un costante succedersi di episodi, generalmente svincolati l'uno dall'altro, ma fortemente e abilmente organizzati intorno alla figura dell'eroe, che vaga senza un obiettivo geografico fisso in cerca di avvenimenti e situazioni che il destino porrà sul suo cammino. Tre volte don Chisciotte si allontana dal suo paese in cerca di avventure e tre volte vi ritorna. Ognuno di questi viaggi, che vengono chiamati *uscite*, ha una sua struttura, caratteristiche e itinerario propri. Le prime due uscite vengono narrate nella prima parte del *Chisciotte* e la terza nella seconda. La prima dura tre

giorni; la seconda circa due mesi, e la terza circa quattro mesi. Ora il romanzo verrà analizzato secondo queste tre uscite.

Prima uscita di don Chisciotte
(Prima parte, capitoli 1-6)

5. Imprecisione e vaghezza del nome e della patria del protagonista.

Il romanzo inizia con una descrizione dei costumi e della condizione del protagonista, *hidalgo* di circa cinquant'anni di posizione sociale intermedia, che consumava le sue scarse rendite nell'acquisto di libri di cavalleria la cui lettura lo entusiasmava a tal punto che lo portò alla pazzia. Cervantes, così preciso e dettagliato nei passi essenziali della narrazione e nelle sfumature, si impegna in modo particolare a lasciare nell'imprecisione e nella vaghezza ciò che a prima vista poteva sembrare fondamentale per la storia: il nome del paese in cui viveva il personaggio e il suo vero nome. Lo scrittore finge, nei capitoli che si riferiscono a questa prima uscita e nei primi due della seconda, di star scrivendo una storia vera, basata su altri autori («Vi sono autori che affermano che la prima avventura che gli capitò fu quella di Passo Lápice» I, 2) e sugli «annali della Mancia» (I, 2): fonti fittizie che permettono a Cervantes di far satira su certi espedienti frequenti nei libri di storia. Ma più avanti vedremo che intensificherà questo aspetto ancor più intenzionalmente con l'invenzione di Cide Hamete Benengeli [cfr. qui III, 22]. Grazie al fatto di essere ricorso a delle fonti inventate per il suo romanzo (che, non dimentichiamolo, Cervantes presenta come «storia»), nell'iniziare la narrazione e nel parlare del nome del protagonista, può scrivere: «Ritengono che il suo cognome fosse Quijada o Quesada, e in ciò discordano un poco gli autori che trattano questa vicenda; ma per congetture abbastanza verosimili si può supporre che si chiamasse Quijana. Ma questo, poco importa al nostro racconto». E più avanti, in questo stesso primo capitolo, quando è il protagonista stes-

so a battezzarsi con il nome di don Chisciotte, Cervantes commenta: «dal che, come s'è detto, gli scrittori di questa autentica storia dedussero che doveva certamente chiamarsi Quijada, e non già Quesada, come piacque ad altri sostenere». C'è in tutto ciò una chiara ironia e una burlesca contraffazione delle disquisizioni erudite degli storici per davvero. L'imprecisione sul nome dell'eroe si ripeterà in altri passi del romanzo: il contadino Pedro Alonso lo chiamerà «Signor Quijana» (I, 5); e alla fine di tutto quanto, quando recupererà la ragione, affermerà categoricamente di essere «Alonso Quijano, a cui i suoi costumi meritavano il nome di Buono» (II, 74).

Tutti i personaggi che compaiono nel *Chisciotte* (con l'eccezione della moglie di Sancio Panza) hanno un nome preciso: solamente quello del protagonista rimane avvolto nella vaghezza. Ciò non è dovuto a una svista o a una negligenza di Cervantes, giacché lui stesso, come abbiamo visto, commenta il fatto. D'altra parte, la geografia descritta nel *Chisciotte* è pure precisa, per quel che riguarda paesi, paesini o grandi città. Ma questa sua precisione viene meno, inevitabilmente, sempre quando si fa riferimento al luogo ove nacquero don Chisciotte e Sancio e dove il primo iniziò le sue avventure. Il *Chisciotte* comincia con quelle notissime parole: «In un paese della Mancia, di cui non voglio fare il nome». In esse la critica del secolo XIX volle vedere un certo risentimento di Cervantes nei confronti di un paese della Mancia (concretamente, Argamasilla de Alba) in cui gli erano capitate delle disgrazie. Ma si osservi che, volendo dare per buona una simile interpretazione, si potrebbe obiettare che poco sarebbe costato a Cervantes situare la patria di don Chisciotte in un paese che non gli fosse risultato antipatico o di cui non avesse un ricordo sgradevole. La verità è invece che le parole «In un paese della Mancia» costituiscono un ottonario che compare nel romanzo intitolato *El amante apaleado* - verso che doveva avere una certa notorietà; e che la formula «di cui non voglio fare il nome» è propria dell'inizio di un racconto popolare (don Juan Manuel inizia così un apologo del *Conde Lucanor*: «In una terra di cui non voglio fare il nome vi era un re»). Si tenga inoltre presente che nella lingua di Cer-

vantes il verbo «voglio» a volte ha un mero valore di ausiliare, e così «non voglio fare il nome» significa semplicemente «non mi ricordo», nello stesso modo in cui la frase sopraccitata, «ritengono che il suo cognome fosse Quijada», equivale a: «dicono che il suo cognome fosse Quijada».

La medesima cosciente vaghezza che trovavamo nel nome di don Chisciotte si incontra, poi, nella determinazione del «paese della Mancia» dove era nato e dove avranno inizio le sue avventure. In quest'ultimo aspetto esiste anche una sfumatura che non deve essere dimenticata, e che forse rappresenta il primo scossone rivolto ai libri di cavalleria, che solevano avere inizio tra pompa e solennità e situando l'immaginaria azione in terre lontane e strane, in imperi esotici o favolosi. Il *Chisciotte* non incomincia né si svolge in Persia, né a Costantinopoli, né nella Piccola Bretagna, né a Gaula, né nell'Impero di Trebisonda, ma, più semplicemente, «in un paese della Mancia».

6. I libri di cavalleria fanno impazzire don Chisciotte.

Così, di primo acchito, veniamo a trovarci in un anonimo paese della Mancia, luogo dalla vita monotona e placida, dove non accade mai nulla di straordinario. Lì vi abita, come in tutti i paesi della Castiglia, un *hidalgo* di medie condizioni occupato solo ad andare a caccia e amministrare i propri beni, il quale «nei momenti che stava senza far nulla (che erano i più dell'anno), si dedicava a leggere i libri di cavalleria». Per acquistarli aveva svenduto delle terre di sua proprietà e, immerso nella loro lettura, giunse a dimenticarsi della caccia e dell'amministrazione della sua proprietà, al punto che «passava le nottate a leggere da un crepuscolo all'altro, e le giornate dalla prima all'ultima luce; e così, dal poco dormire e il molto leggere gli s'inaridì il cervello in maniera che perdettesse il giudizio».

La pazzia porta l'*hidalgo* della Mancia a due false conclusioni:

- a) Che tutto quanto aveva letto in quei diversi e favolosi libri di cavalleria era verità storica e narrazione fedele di fatti realmente accaduti e di imprese porta-

te a compimento da autentici cavalieri in tempi lontani.

- b) Che alla sua epoca (inizi del secolo XVII) era possibile resuscitare la vita cavalleresca e favolosa di una volta dei libri di cavalleria in difesa degli ideali medievali di giustizia ed equità.

E come conseguenza di queste due conclusioni, l'*hidalgo* della Mancia decide di diventare lui stesso cavaliere errante e di andare per il mondo in cerca di avventure.

Teniamo ben presente che la pazzia di don Chisciotte non è conseguenza di nessuna delusione né di nessuno sdegno amoroso, e non può avere il suo punto di partenza in nessuna sfida d'armi o d'amore, in quanto l'*hidalgo* viveva tranquillo e sereno in un paese della Mancia. In ciò sta la fondamentale differenza tra la pazzia di don Chisciotte e quella dell'*Orlando furioso* di Ariosto, prodotto delle pene d'amore per Angelica. Il punto fondamentale della pazzia di don Chisciotte è che nasce dai libri, dalla carta stampata. Si tratta di una malattia mentale prodotta dalla letteratura, e in particolare da un genere letterario: i libri di cavalleria.

7. Aspetto fisico dell'«hidalgo ingenioso».

Nel primo capitolo del *Chisciotte* e in altri passi del romanzo vien fatta una descrizione fisica del protagonista: «di corporatura vigorosa, secco, col viso asciutto» (I, 1), «alto di statura, dal viso segaligno, scarno, il corpo smilzo e allampanato, brizzolato, con il naso aquilino e un po' ricurvo, e con grandi baffi neri e spioventi» (II, 14). Questo ritratto non è arbitrario, in quanto i tratti maggiormente salienti del fisico di don Chisciotte corrispondono in modo evidentemente non casuale alle caratteristiche che nell'opera del dottor Huarte de San Juan, *Examen de ingenios* (pubblicata nel 1575), vengono attribuite all'uomo di temperamento «caldo e secco», «che possiede poca carne, dura e aspra, piena di nervi e di muscoli, e dalle vene grosse [...] il color del cuoio [...] bruno, abbronzato, verdebruno e cenerognolo; la voce [...] grossa e un po' aspra». Uomini

simili, afferma Huarte de San Juan, sono ricchi d'intelligenza e immaginazione, di carattere collerico e melanconico e sono propensi alle manie: tutte indicazioni che puntualmente troviamo in don Chisciotte. E se teniamo conto che per Huarte l'*ingegno* è qualcosa di simile al possedere facoltà intellettive, e che a un certo punto afferma che è difficile trovare «uomo di grande ingegno che non soffra di una qualche mania, che è uno sbalzo di temperatura calda e secca del cervello», e che la sua opera si intitola, appunto, *Examen de ingenios*, noi ci avvicineremo alla spiegazione dell'aggettivo che compare nel titolo del nostro romanzo: «El ingenioso hidalgo». Per questa strada potrebbe diventare lecito interpretare questo concetto nella lingua d'oggi con un'espressione vicina a «el desequilibrado hidalgo» («lo squilibrato cavaliere»); ma sarebbe assai lontano dall'essere esatto, dato che *ingenioso* significava pure, per Cervantes, uomo di buon intendimento, sottile, inventivo.

8. L'armatura di don Chisciotte.

Deciso a diventare cavaliere errante, l'*hidalgo* della Mancia lustra e prepara al meglio delle vecchie armi che aveva in casa appartenute ai suoi bisavoli. Questo dettaglio, che al lettore attuale può sembrare insignificante o marginale, ha invece la sua importanza, in quanto don Chisciotte, agli inizi del secolo XVII, vagherà per le strade della Spagna rivestito di un'armatura del secolo XV (epoca dei suoi bisavoli): ciò farà di lui un arcaismo vivente che provocherà lo sbalordimento e le risate dei suoi contemporanei, sudditi di Filippo II, che si troveranno davanti un essere vestito come un cavaliere dei tempi della guerra di Granada - sorta vassimo di fronte un personaggio mascherato da generale carlista. L'aspetto grottesco di don Chisciotte aumenterà in modo straordinario quando coprirà il suo capo con una bacinella da barbiere, ammennicolo ora non più a noi familiare, ma allora volgare e usuale e che inevitabilmente doveva risultare scioccante se usato come copricapo.

9. Ronzinante.

L'*hidalgo* della Mancia prende per cavalcatura un vecchio ronzino di sua proprietà, al quale dà il nome di Ronzinante, «nome, a parer suo, alto, sonoro e significativo». Questo cavallo squallido e scarso galoppatore, così poco adatto a imprese guerresche, provocherà pure lui le risate di quanti lo vedranno trasformato nella scimmiettatura del destriero di un cavaliere.

10. Il nome Chisciotte.

Cervantes dice che l'*hidalgo* della Mancia passò otto giorni a immaginare il nome che avrebbe posto a se stesso, e dopo questa lunga meditazione decise di chiamarsi «don Chisciotte della Mancia». E vi antepone la particella onorifica «don», che ai suoi tempi potevano usare solo le persone di un certo livello (lo stesso autore non ne aveva diritto e mai gli capitò di chiamarsi «don» Miguel de Cervantes) e che era occasione di burle o di rimproveri quando qualcuno, per presunzione, se la poneva senza averne il diritto. Il nome Quijote (Chisciotte) è pure esso un qualcosa di comico, in quanto mantiene la radice del cognome dell'*hidalgo* (Quijada o Quijano) e lo storpia con il suffisso *-ote*, che in castigliano ha sempre una sfumatura ridicola (come si nota nelle rime dei versi che il protagonista scrive sulla Sierra Morena, e dove il suo nome fa rima con «cotte» e «botte», eccetera, I, 26); ai suoi tempi, poi, «quijote» è il nome di quella parte dell'armatura che copre la coscia (voce che proviene dal francese *cuisse* o dal catalano *cuisot*). Ma nello spirito dell'*hidalgo* della Mancia, nell'assumere un nome cavalleresco, dovette influire anche quello del famoso cavaliere arturiano Lancillotto del Lago, la cui storia era assai diffusa in Spagna con libri e romanzi; e Cervantes dovette essere colpito dal nome burlesco dell'*hidalgo* Camilote, che appare nel libro *Primaleón y Polendos*, come vedremo più avanti [cfr. qui III, 73]. E così come i cavalieri facevano seguire il proprio nome da quello della loro pa-

tria (*Amadigi di Gaula*, Palmerín *d'Inghilterra*), don Chisciotte lo completò con quello della sua: «de la Mancia».

II. *Dulcinea del Toboso*.

Infine, ricordandosi che tutti i cavalieri erranti sono innamorati di una dama, a cui raccomandarsi nei frangenti pericolosi e a cui porgere i frutti delle proprie vittorie, don Chisciotte decise che la sua dama fosse una giovane contadina «di aspetto avvenente», che si chiamava Aldonza Lozenzo, nativa del vicino paesello del Toboso. Ma il nome di questa donna era d'una volgarità intollerabile, al punto che circolava il proverbio «A falta de moza, buena es Aldonza» («In mancanza di donne, va bene anche Aldonza»), e la protagonista di *La lozana andaluza*, opera celestinesca di Francisco Delicado, che così si chiamava, mutò il proprio nome nel suo anagramma Lozana. Don Chisciotte, che tempo prima era stato anche innamorato di Aldonza Lozenzo, nonostante non fosse mai arrivato a esternarle i propri sentimenti, la converte ora nella sua «dama» dandole il nome di Dulcinea del Toboso. E occorre rammentare che in *Los diez libros de fortuna de amor* del sardo Antonio Lo Frasso, romanzo conosciuto da Cervantes, appaiono un pastore di nome Dulcineo e una pastorella detta Dulcina. Vedremo poi la sottile arte con la quale Cervantes tratta questo personaggio femminile, che mai si affaccia alle pagine del *Chisciotte*.

Così termina il primo capitolo del romanzo, eccellente e indovinata presentazione del protagonista in cui l'autore ha fornito ai suoi lettori i dati sufficienti affinché comprendano il suo iniziale proposito: la satira e la parodia di un genere letterario in voga, i libri di cavalleria. L'*hidalgo* della Mancia è diventato pazzo a causa di un'autentica intossicazione letteraria e la sua follia lo ha portato a una difficoltà di convivenza con il suo ambiente e il suo tempo. Convinto che le avventure cavalleresche siano ancora fattibili, a loro ha adattato il suo nome, quello del suo cavallo e della giovane contadina che ha trasfigurato in una eccelsa dama.

I 2. *Don Chisciotte nella terra del «rubicondo Apollo»*.

Con l'ideale di giustizia ed equità della cavalleria medievale («offese che egli pensava di cancellare, i torti da raddrizzare, gli errori da correggere, gli abusi da lenire e i conti da saldare», I, 2), don Chisciotte esce dalla porta del cortile di casa sua in una calda mattina di luglio, non visto da nessuno, e inizia il suo vagabondare a cavallo di Ronzinante. Va senza una meta fissa, come i cavalieri erranti dei romanzi, e parlando tra sé e sé in modo ampoloso, altisonante e zeppo di arcaismi. Sogna la sua futura gloria e lo storico che nei tempi a venire scriverà delle sue imprese, e la sua immaginazione gli detta le parole con cui verrà narrata la sua prima uscita:

Aveva appena il rubicondo Apollo steso sulla faccia dell'ampia e spaziosa terra i fili d'oro dei suoi bei capelli, i piccoli e variopinti uccelletti dalle lingue d'arpa avevano appena con dolce e melliflua armonia salutato l'arrivo della rosea aurora che, lasciato il molle letto del geloso marito, da porte e balconi del maneggio orizzonte si mostrava ai mortali, allorché il famoso cavaliere don Chisciotte della Mancia, disertando le oziose piume, salì sul suo leggendario cavallo Ronzinante, e cominciò a camminare per l'antico e ben noto territorio di Montiel (I, 2).

Il lettore d'oggi deve stare molto attento quando nel *Chisciotte* incontra passi simili, come nel caso di questa descrizione dell'alba, dato che più d'uno si è ingannato. Le righe che abbiamo appena letto sono state indicate come «modello di prosa», e non è mancato chi le abbia ammirate come tali. È un errore gravissimo, e Cervantes avrebbe riso a crepapelle se avesse potuto vedere qualcuno prendere seriamente questo passaggio, dato che lo scrisse con il delibero proposito di burlarsi dei libri di cavalleria e di parodiare il loro stile altisonante. La prova sta nel fatto che in alcuni di quei libri troviamo descrizioni assai simili, *ma scritte seriamente*, come quella dell'alba nel *Belianis de Grecia*:

Quando da Oriente lo splendente Apollo mostra a noi il suo volto, e gli uccellini cinguettanti fan festa alle fresche verzure cantando soavemente, e mostrando la gran diversità e dolcezza e soavità delle loro melodiche lingue [...] (II, 43).

Il lettore del secolo XVII, sapendo che questo era lo stile peculiare di alcuni libri di cavalleria, captava all'istante l'intenzione parodistica di Cervantes nel passaggio «Aveva appena il rubicondo Apollo...», che, teniamone conto, viene posto in bocca a don Chisciotte, il quale, intossicato da questo stile di prosa, lo giudica ammirevole, mentre Cervantes, satirizzandolo, lo condanna duramente. Sottolineiamo, inoltre, che il *Chisciotte* è, innanzi tutto, un libro fatto per essere gustato da intenditori, che sappiano captare nel giusto modo le intenzioni dell'autore.

13. *Don Chisciotte investito cavaliere.*

Appena don Chisciotte ha abbandonato il suo paese si rende conto «che non era mai stato armato cavaliere», e si propone di ricevere l'ordine cavalleresco alla prima occasione gli si presenti. Verso sera, dopo aver vagato per un giorno in zone spopolate, giunge a un'osteria o locanda che la sua mente trasforma in un castello. Cervantes mostra qui uno degli aspetti della malattia mentale del protagonista, che consiste nell'adattare la realtà, di solito volgare e corrente, alla sua esaltata fantasia letteraria. I sensi lo ingannano e trasformano la realtà in accordo alla sua idea fissa o monomania: due giovani donne di bassissima condizione che stavano sulla porta della locanda (la Tolosa e la Mugnaia) le immagina essere «due belle donzelle o due dame squisite», e il suono del corno di un porcaro gli pare il suono della tromba di un nano che annuncia il suo arrivo agli abitanti del castello. Don Chisciotte, convinto che il locandiere, o proprietario di quell'infima locanda, sia il castellano di ciò che lui crede essere un castello, gli chiede di armarlo cavaliere, e quello, uomo imbroglione e astuto, accetta per evitare questioni — che poi ci saranno — e per prendersi gioco di quel matto stravagante.

E in effetti, quella notte, attraverso una grottesca imitazione della sacra cerimonia della veglia delle armi, il locandiere si presta alla farsa di armare cavaliere don Chisciotte. La più nobile e alta delle cerimonie religiose dell'investitura a cavaliere viene qui ridotta e sminuita a burla

grossolana e miserabile. Il locandiere, facendosi veder leggere le orazioni da un libro «su cui segnava la paglia e la biada che dava ai mulattieri», dà a don Chisciotte con la sua spada «una bella piattonata sulle spalle». La Tolosa gli cinge la spada e la Mugnaia gli calza lo sprone, così come facevano le nobili dame nelle cerimonie cavalleresche.

In questo episodio vi è un'evidente e diafrana parodia delle cerimonie solenni che abbondano nei libri di cavalleria ove l'eroe viene armato cavaliere in tutta serietà e col massimo fervore religioso. Ma qui vi è pure la chiave del fondamentale equivoco su cui si basa il *Chisciotte*, in quanto si mette bene in chiaro che il protagonista del romanzo non è mai stato cavaliere, cosa che percepivano chiaramente i lettori del secolo XVII. In questo caso l'antica legislazione spagnola è assai chiara ed esplicita. Nella legge XII, titolo XXI, della Seconda delle *Partidas* di re Alfonso X il Saggio, così si stabilisce: «E non può essere cavaliere colui il quale venga armato cavaliere per scherno. E questo può essere di tre tipi: il primo, quando chi arma cavaliere non abbia il potere di farlo; il secondo, quando chi viene armato non lo possa essere per le ragioni dette prima [tra queste ragioni si è detto che non può essere cavaliere "chi è pazzo" e nemmeno "chi è povero"], il terzo motivo quando anche chi avesse diritto a essere ordinato cavaliere venisse ordinato per burla [...] E per finire venne anticamente stabilito per diritto che chi volesse schernire una cosa così nobile come la cavalleria, che ne rimanesse schernito lui stesso, e che non potesse divenire cavaliere».

Abbiamo già visto che don Chisciotte venne armato cavaliere «per burla», come dimostra ampiamente l'episodio commentato, in cui il locandiere che gli diede la piattonata non aveva «il potere di farlo» e con i suoi scherzi non faceva altro che schernire «una cosa così nobile come la cavalleria». Don Chisciotte inoltre era escluso dall'accesso alla cavalleria per la seconda impossibilità indicata dalla legge, in quanto inadatto perché matto e povero. E si tenga conto che nella seconda parte del romanzo la nipote del protagonista gli dirà: «Lei sa tanto, signor zio, che se in qualche circostanza ce ne fosse bisogno, potrebbe benissimo salire sul pulpito o andare a predicare per le vie, e con

14. *Avventura di Andrea e Giovanni Gonnalunga: un errore aritmetico.*

Credendo di essere ormai un cavaliere, allegro e soddisfatto, don Chisciotte esce dalla locanda che aveva preso per un castello. Ma subito ai suoi occhi appare l'ingiustizia, l'abuso di potere e l'oppressione del più debole, mali contro i quali, fondamentalmente, aveva lottato la cavalleria medievale e per il cui sradicamento andavano per il mondo i cavalieri erranti dei libri. Giovanni Gonnalunga (Juan Haldudo), il ricco, che abita a Quintamar, sta frustando il suo servo Andrea (Andrés), che ha legato a una quercia, perché gli perdeva le pecore del suo gregge. Don Chisciotte interviene in favore del servo e ordina a Giovanni Gonnalunga di slegare la sua vittima e di pagargli i mesi di pagag che gli deve. Spaventato, il padrone obbedisce, e quando è il momento di pagare il debito risulta che Andrea deve ricevere il corrispettivo di nove mesi a sette *reales* al mese. «Don Chisciotte fece il conto e trovò che facevano settantatre *reales*». Proprio così, «settantatre», come si legge nella prima edizione del *Chisciotte*, e non «sessantatre», come è stato poi corretto nelle successive edizioni e come l'aritmetica vorrebbe. Don Chisciotte, così esperto di armi e di lettere, si sbaglia in una facilissima moltiplicazione (trenta mo presente che Cervantes finì in galera per dei conti sbagliati), errore che, naturalmente, favorisce il povero.

Don Chisciotte, soddisfatto, se ne va, convinto di aver riparato un'ingiustizia; ma appena sparisce all'orizzonte, Giovanni Gonnalunga lega nuovamente il ragazzo alla quercia e lo frusta fino a lasciarlo mezzo morto. Don Chisciotte ignora il suo autentico errore, e che il suo intervento giustiziere non ha fatto altro che peggiorare la posizione del povero Andrea. Giorni dopo incontrerà nuovamente il ragazzo e si sentirà dire che quel giorno sarebbe stato meglio che non si fosse fermato invece di impiccarsi dei fatti altrui (I, 31).

tutto questo, cade in una così grande cecità, e in un'assurdità così evidente da convincersi d'essere valoroso, quando invece è vecchio, di esser forte, mentre è invece curvo dagli anni, e soprattutto che è cavaliere, mentre invece non lo è, perché, sebbene anche gli *hidalgos* possano esserlo, non lo possono essere i poveri [...]» (II, 6).

Don Chisciotte non fu cavaliere per tre ragioni: perché era pazzo, perché era povero e perché una volta ricevette la cavalleria per burla. Anche se avesse recuperato il senno e anche se avesse raccolto una notevole ricchezza, l'*hidalgo* della Mancia non avrebbe mai potuto venir armato cavaliere, perché una volta, contro la legge della Seconda *Partida*, ricevette la cavalleria per scherzo.

Si noti che tutto quanto il romanzo sarà regolato da questo equivoco iniziale. Le persone di senno che avranno a che fare con don Chisciotte comprenderanno subito che si tratta di un matto che crede di essere un cavaliere. Solamente i contadini, come i caprai, i fissati, come il cugino, o i tonti, come donna Rodríguez, prenderanno sul serio la cavalleria dell'*hidalgo* della Mancia. E anche Sancio Panza, contro il suo senso comune. Ma Cervantes è stato molto abile, e ha collocato l'episodio dell'«investitura» a cavaliere prima che nel romanzo appaia lo scudiero. Se Sancio fosse stato nella locanda quando don Chisciotte venne nominato cavaliere avrebbe visto la realtà: che quella era una locanda e non un castello, che il locandiere non era il castellano e che tutta la scena era solo una farsa.

Il romanzo si basa, dunque, su un errore, prodotto dalla pazzia del protagonista, il quale, da buon monomaniaco, è una persona sensata, prudente e destro in tutto tranne per quel che riguarda la propria malattia mentale. Don Chisciotte, uomo buono, intelligente, di spirito acuto, di grande fascino e ottimo conversatore, denuncia la sua pazzia solamente nel fatto di crederci cavaliere e nell'adattare quanto gli sta attorno al fittizio e letterario mondo dei libri di cavalleria.

15. *Avventura dei mercanti.*

Poco dopo don Chisciotte incontra sei mercanti di Toledo che stanno andando a comprar seta a Murcia, li ferma e li obbliga a riconoscere che «non c'è al mondo una fanciulla più bella dell'Imperatrice della Mancía, l'impareggiabile Dulcinea del Toboso» (I, 4). Don Chisciotte esige che lo sottoscrivano senza vederla («l'importante è proprio che, senza vederla, dovete crederci, riconoscerlo, affermarlo, giurarlo e sostenerlo»). Chiede a quegli uomini un atto di fede cieca, che a loro pare ridicolo e incomprendibile; e com'è logico i mercanti si burlano di lui, e quando don Chisciotte, irritato, li attacca, Ronzinate inciampa e cade, un garzone prende la lancia del cavaliere e lo prende crudelmente a legnate lasciandolo lungo disteso a terra senza possibilità di muoversi sotto il peso della sua arcaica armatura.

16. *Nuovo aspetto della follia di don Chisciotte: gli sdoppiamenti.*

Pesto e impossibilitato a muoversi dopo la bastonatura ricevuta, la follia di don Chisciotte acquisisce una nuova caratteristica: il protagonista del romanzo immagina di essere un'altra persona. Ricordando i *romances* del Marchese di Mantova pensa di non essere don Chisciotte, ma Baldo vino, personaggio che si trovò in un simile frangente. Da quelle parti passa un contadino suo vicino, Pedro Alonso, il quale riconosce il «signor Quijana» e lo soccorre caritatevolmente. Don Chisciotte immagina che il suo vicino sia il Marchese di Mantova e gli si rivolge con versi dei *romances*. Poco dopo, quando l'uomo lo ha caricato sul suo asino per riportarlo a casa, don Chisciotte immagina che lui stesso sia il moro Abindarráez e Pedro Alonso don Rodrigo de Narváez, personaggi del romanzo moresco *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*. Don Chisciotte subisce, dunque, due sdoppiamenti della personalità, nuovo aspetto della sua follia, che però sarà passeggero, e che ri-

tornerà solo al principio del capitolo 7 di questa prima parte, quando crederà di essere Rinaldo di Montalbano. Questo è un lato sporadico della follia di don Chisciotte. Certamente, a partire dal capitolo citato, emenderà questo nuovo aspetto, e lungo tutto il romanzo don Chisciotte sarà sempre don Chisciotte.

17. *L'«Entremés de los romances».*

Probabilmente tra il 1588 e il 1591 uno scrittore anonimo, senza dubbio appartenente a un gruppo ostile a Lope de Vega, scrisse una breve *piece* teatrale, l'*Entremés de los romances*, in cui un infelice contadino di nome Bartolo impazzisce a furia di leggere il Romancero e si sforza di imitare l'atteggiamento, il linguaggio e le gesta dei suoi eroi. Si fa soldato e, accompagnato dal suo scudiero Bandurrio, parte in cerca di avventure. Vuole difendere una pastorella importunata da un garzone, ma questi si appropria della lancia di Bartolo, gli dà un gran colpo e lo lascia steso al suolo. Bartolo si ricorda allora del *romance* del Marchese di Mantova e recita precisamente gli stessi versi che Cervantes pone in bocca a don Chisciotte dopo l'avventura con i mercanti di Toledo:

Dove sei, signora mia,
che non ti duole il mio mal?

E quando la famiglia di Bartolo giunge ad aiutarlo il povero pazzo, questi s'immagina che ad accudirlo sia il Marchese di Mantova e lo saluta:

O gran Marchese di Mantova,
mio zio e signore carnal!

La somiglianza tra l'*Entremés de los romances* e il capitolo 5 del *Chisciotte* è così evidente che non c'è dubbio che vi sia una diretta relazione: Bartolo, impazzito a causa della lettura dei *romances*, e don Chisciotte, impazzito a causa della lettura dei libri di cavalleria, non solo si comportano in modo simile, ma tutti e due, dopo essere caduti da cavallo e aver ricevuto un colpo dalla loro stessa lancia, si

lamentano utilizzando i medesimi versi. I cervantisti del secolo passato crederanno che l'*Entremés* fosse la prima imitazione del *Chisciotte*; attualmente, invece, i critici più scrupolosi ritengono che il fenomeno sia inverso: Cervantes poté leggere o assistere ad alcune messe in scena dell'*Entremés de los romances*, ed esso gli suggerì alcune parti del suo grande romanzo e, concretamente, la materia poi sviluppata nel citato capitolo 5. Ciò, a sua volta, spiegherebbe il nuovo aspetto della follia di don Chisciotte: Cervantes, fortemente impressionato dalla breve *pièce* teatrale, avrebbe adottato di passaggio la tecnica dello sdoppiamento della personalità, che poi avrebbe rapidamente abbandonato.

Non diminuisce il merito o l'invenzione del *Chisciotte* il fatto che Cervantes si sia ispirato a un'opera così poco importante e di così scarso valore letterario come l'*Entremés de los romances*. Il romanziere seppe innalzare quel debole esempio di letteratura buffa a un superiore piano artistico. Qualcosa di simile è accaduto nella letteratura francese, dato che il capolavoro di François Rabelais si ispirò a un libretto anonimo, privo di qualsiasi valore letterario, dal titolo *Grandes et inestimables croniques du grant et énorme géant Gargantua*. E nel caso concreto di Cervantes il suo debito con l'*Entremés de los romances* è molto inferiore a quello di Rabelais nei confronti del libro anonimo citato.

18. *L'esame dei libri e fine della prima uscita di don Chisciotte.*

Pedro Alonso riporta don Chisciotte al paese. La sua assenza aveva provocato una naturale apprensione alla nipote dell'*hidalgo* e alla governante, che avevano condiviso angustie e timori con il curato e il barbiere locali, e tutti erano giunti alla conclusione che la pazzia di don Chisciotte era dovuta alla lettura dei libri di cavalleria. Mentre don Chisciotte, tornato a casa, dorme profondamente, il curato e il barbiere procedono a esaminare i libri che riempiono la libreria o biblioteca dell'*hidalgo*. Si tratta di un capitolo (I, 6) dedicato esclusivamente alla critica dei romanzi

e dei libri di poesie, che il curato commenta e giudica naturalmente secondo le idee e i gusti di Cervantes. La maggior parte dei libri viene bruciata dalla governante nel cortile di casa; ma alcuni di essi si salvano dalla condanna (l'*Amadigi di Gaula*, *Palmerin de Inglaterra*, *Tirant lo Blanc*), così come certe novelle pastorali. Tra esse appare «*La Galatea*, di Miguel de Cervantes», di cui il curato dice che da anni è suo grande amico e sa che «è più versato in rovesci che in versi» (con un evidente gioco di parole). Riguardo alla *Galatea* il curato afferma che il libro «ha qualcosa di buono come immaginazione; promette molto e non conclude nulla», e che è necessario aspettare la pubblicazione della seconda parte per giudicarlo (come si sa, la seconda parte de *La Galatea*, promessa molte volte da Cervantes, non vedrà mai la luce). Si tenga presente questo curioso aspetto del *Chisciotte*: l'apparizione nel romanzo del suo romanziere, ora come scrittore amico del curato, personaggio di finzione; poi [cfr. qui III, 22] irromperà egli stesso nell'opera. Il fatto che in questo esame non figurino nessun libro la cui prima edizione sia posteriore al 1591 fornisce fondate ragioni per credere che Cervantes scrisse questo capitolo (che equivarrebbe a dire che iniziò il *Chisciotte*) nello stesso anno o i due immediatamente seguenti.

Si è supposto che tra l'esame e il rogo dei libri dell'*hidalgo* venisse portata a termine una prima versione del *Chisciotte*, concepito come novella breve nello stile delle *Novelle esemplari*. In effetti, questi primi sei capitoli, che costituiscono la prima uscita del protagonista, posseggono un'evidente unità. Si tratterebbe di una breve narrazione, assai simile a l'*Entremés de los romances*, in cui un *hidalgo* impazzisce leggendo libri di cavalleria, viene burlescamente armato cavaliere, difende Andrea dalle ire di Giovanni Gonnalunga e alla fine è preso a bastonate dai mercanti e raccolto da Pedro Alonso, che lo riporta poi a casa. La condanna e il rogo dei libri di cavalleria, causa del danno, chiuderebbero la novella. Nonostante ciò, tutto questo non rappresenta che un'ipotesi e, fortunatamente, Cervantes continuò a scrivere.

Seconda uscita di don Chisciotte
(*Prima parte, capitoli 7-52*)

19. *Sancio Panza.*

Don Chisciotte non poteva vagare da solo per le strade di Spagna: il romanziere si vede infatti obbligato a fargli pronunciare lunghi soliloqui per farci conoscere le sue impressioni, i suoi stati d'animo, le sue intenzioni. Il don Chisciotte della prima uscita rimane un po' in disparte dato che lo seguiamo unicamente attraverso i dati che oggettivamente ci offre lo scrittore e attraverso le sue farneticazioni. Ora, uscendo per la seconda volta da casa sua, don Chisciotte lo fa accompagnare da «un contadino del suo paese, uomo dabene (se questo titolo può esser dato a chi è povero), ma con pochissimo sale in zucca» (I, 7). Sancio Panza non sarà sempre così, e nella penna di Cervantes si evolverà, non tanto perché lo scrittore lo perfezionerà e lo sfumerà con impareggiabile abilità, ma anche perché questo contadino ignorante assorbirà l'ingegno di don Chisciotte e verrà pure contagiato dalla sua pazzia. Sancio decide di accompagnare don Chisciotte nel ruolo di scudiero, sebbene non abbia un'idea molto chiara di cosa questo significhi (e difatti sarà, e si considererà, un servitore dell'*hidalgo*), stimolato dalla promessa dei guadagni e dei bottini che il suo padrone acquisirà con le sue avventure e, soprattutto, dal governo di un'«isola». Sancio non sa nemmeno tanto bene cos'è un'isola, forse si tratta di una parola arcaica che compare nei libri di cavalleria. Quando Sancio Panza, nella seconda parte del romanzo, vedrà realizzato il suo sogno, nonostante non sia altro che una breve farsa, la sua isola sarà proprio nel bel mezzo dell'Aragona e non avrà nulla di insulare.

È possibile che Cervantes scelga il nome dello scudiero-servitore di don Chisciotte conseguentemente a un modo di dire dell'epoca: «Là va Sancio col suo ronзино», che si dice di due persone che vanno sempre insieme; modismo molto antico, cui il Marchese di Santillana nel suo *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, include il seguente: «Trovato ha Sancio il suo ronзино».

Le radici folcloriche di questo campagnolo mezzo tonto e mezzo furbo sono evidentemente nella tradizione popolare castigliana.

Ciò che è importante è che nel capitolo 7 appare nel *Chisciotte* l'immortale coppia e con essa il continuo e sapido dialogo dei due personaggi. Grazie a questo dialogo entreremo a fondo nell'animo di don Chisciotte, e il suo costante conversare con Sancio evidenzierà efficacemente il contrasto tra il sogno di cavalleria e la realtà tangibile, la follia idealista e l'elementare sensatezza, la cultura e la rozzezza come pure tra l'ingenuità e la furba scaltrezza. Le stesse figure dei due sono in contrasto: don Chisciotte secco e magro, che monta il suo squallido cavallo, e Sancio grasso e tozzo, sempre in compagnia del suo asino.

20. *I mulini a vento.*

Uno degli episodi più noti del *Chisciotte*, e che è stato oggetto di un'infinità di rappresentazioni grafiche, è l'avventura dei mulini a vento (I, 8). Don Chisciotte, a cavallo di Ronzinate, e Sancio sul suo asino giungono, nel loro vagare, di fronte a trenta o quaranta mulini a vento, che il primo immagina essere dei giganti smisurati che agitano minacciosi le loro braccia, con gran sorpresa del secondo, che cerca di convincere il suo padrone della realtà. Don Chisciotte, come nella prima uscita, continua a deformare la realtà per adattarla alle sue fantasie cavalleresche, ma adesso al suo fianco c'è Sancio, che inutilmente cercherà di distoglierlo da quell'errore. Non ascoltando gli avvertimenti di quest'ultimo, don Chisciotte assale i mulini con la sua lancia, e cavallo e cavaliere vengono gettati a terra dalla forza delle pale dei mulini che giravano spinte dal vento.

Nella mente di don Chisciotte i mulini si sono trasformati in giganti perché nei libri di cavalleria abbondano questi esseri dalle proporzioni mostruose, spesso detti *gigantes* (dal francese antico *gigant*, oggi *géant*), e che quasi sempre sono malvagi e procurano gran danno alle persone normali. Il gigante è un elemento quasi imprescindibile nei libri

di cavalleria fin dai suoi inizi medievali (come Morholt, battuto da Tristano); e con la degenerazione del genere letterario, nel secolo XVI questa specie mostruosa proliferò enormemente. Gli stessi nomi dei giganti che compaiono nei libri di cavalleria vogliono essere paurosi ma cadono nel ridicolo e a volte sono semplicemente grotteschi. Don Chisciotte, nelle sue continue letture, aveva incontrato giganti chiamati Anfeón, Carmadón, Bruciferno, Boralto Dragontino, Brutillón, Arrastronio el Bravo, Pronastor el Orguloso, Grindalafó, Furibundo, Astrobando (che montava un elefante dato che nessun cavallo era in grado di sopportare il suo peso), Mandanfábul, Calfurnio, Baledón, Bravorante (allevato a latte di tigre e che si cibava di carne di fiere), Pacanaldo, Cartadunque («il Gigante della Montagna Difesa»), Dalagán della Caverna Oscura, Frandamón lo Smisurato, Galpatrafo, Luciferno dalla Bocca Nera, Pasaronte il Cattivo, Marisgolfo, Mondragón il Brutto, Bracamonte lo Spaventoso, Mordacho dalle Orecchie Smisurate, Serpentino della Fonte Sanguinante, Nabón il Nero, Candramarte, Tenuronte il Malvagio, eccetera.

Don Chisciotte aveva questi terribili nomi in mente e sapeva che i cavalieri erranti avevano lottato contro simili esseri smisurati e li avevano vinti. Si veda, come esempio di questi combattimenti, la vittoria di Galaor, fratello di Amadigi, sul «grande gigante signore della rocca di Galtares»:

Il gigante gli disse: - Tapino cavaliere, come osi cercarti la morte? Non ti vedrà mai più colui che qui t'ha inviato: aspetta, e vedrai come so colpire con questa mazza.

Galaor s'avanzò pieno di rabbia, e rispose: - Demonio, tu sarai vinto e ucciso, grazie a quello che io mi porto in aiuto, e cioè Dio e la ragione.

Il gigante mosse contro di lui, sí che pareva una torre che si avanzasse. Galaor gli andò incontro con la lancia abbassata, a tutta corsa, quanto poteva il suo cavallo, e lo colpì nel petto con tanta forza che gli fece perdere una staffa e spezzò la lancia. Il gigante levò alta la mazza per colpirlo sul capo, ma Galaor trascorse via così veloce, che non poté coglierlo altro che sull'orlo dello scudo e, spezzati i bracciali e la correggia, glielo fece cadere a terra, e poco mancò che Galaor piombasse al suolo anche lui. Ma la bozza era stata calata con tanta forza che il braccio non poté reg-

gere al gran peso della mazza, che andò a percuotere la testa del suo stesso cavallo. Così la bestia cadde morta, e lui rimase di sotto, tentando di rialzarsi; e come riuscì a gran pena a levarselo addosso, sopraggiunse Galaor che lo urtò con il petto del cavallo e gli passò sopra per ben due volte prima che si fosse rimesso in piedi; e allora il cavallo di Galaor inciampò nel corpo di quello del gigante, e cadde dall'altra parte. Galaor fu pronto a uscir di sotto la bestia, giacché si vedeva in gran pericolo di morte, e mise mano alla spada che gli aveva dato Urganda e si scagliò addosso al gigante che stava raccogliendo da terra la mazza, e menò con la spada un tal fendente sul manico dell'arma che lo troncò di netto, e al gigante non ne rimase in mano che un pezzo. Ma anche con quello, il gigante gli assestò una tale botta al sommo dell'elmo, che lo costrinse ad appoggiare una mano in terra, perché la mazza era forte e pesante, e colui che l'impugnava era fortissimo, sí che l'elmo gli andò di traverso sulla testa. Ma il cavaliere, svelto com'era e di gran cuore, si rialzò subito e si slanciò sul gigante che tentava di colpirlo di nuovo. Ma Galaor, destro e leggero, schivò la botta e gli menò un colpo di spada sul braccio, tanto forte che glielo tagliò sotto l'omero, e poi la spada, scendendo ancora, incontrò la gamba e gliela tagliò quasi a mezzo. Il gigante gettò un gran grido e disse: - Ahimè, meschino! Un uomo solo è bastato a recarmi oltraggio!

E pien di rabbia tentò di afferrare con il braccio Galaor; ma non riuscì a camminare per la gran ferita aperta nella gamba, e dovette sedersi per terra. Galaor tornò a colpirlo, e come il gigante stese la mano per afferrarlo, gli assestò una gran botta che gli fece cadere al suolo le dita con metà della mano. E il gigante che per afferrarlo s'era sibilanciato in avanti, cadde giù, e Galaor gli fu sopra e l'ammazzò con la spada e gli tagliò la testa (*Amadigi di Gaula*, I, 12).

Racconti di questo tipo avevano eccitato la fantasia di don Chisciotte: è naturale che vedendo i mulini a vento immaginasse di trovarsi di fronte a terribili giganti, contro i quali combattere e vincere come Galaor e tanti altri cavalieri erranti.

21. L'avventura del biscaglino.

Il giorno seguente don Chisciotte e Sancio incontrano per la strada un gruppo composto da due frati di san Benedetto in groppa a due mule prese a nolo, quattro o cin-

que persone a cavallo che accompagnano una signora biscaglino che va su una carrozza e due mulattieri. Don Chisciotte immagina che siano degli incantatori che hanno rapito e trasportano nella carrozza una principessa, caso non raro nei libri di cavalleria. In quello che s'intitola *El caballero de la Cruz* (condannato al rogo durante l'esame del curato) l'infante Floramor si scontra con un gruppo di cui fa parte il gigante Argomeo il Crudele e altri quattro giganti che hanno rapito l'imperatrice di Costantinopoli e la principessa Cupidea, e coraggiosamente li interpella con le seguenti parole: «Maledetti traditori! Lasciate andare le dame che avete rapito, se non volete che vi uccida con le mie stesse mani». Don Chisciotte interpella il pacifico gruppo composto dai frati, dai mulattieri e dalla signora biscaglino quasi con le stesse parole: «Gente diabolica e smisurata, lasciate sull'istante le alte principesse che in codesta carrozza portate a forza, o apparecchiatevi a soffrire una morte immediata, a meritato castigo delle vostre ribalderie» (I, 8). L'intenzione parodica di Cervantes è evidente, ma ce ne rendiamo conto solo quando conosciamo il libro di cui sta facendo la parodia, come in questo caso *El caballero de la Cruz*.

Don Chisciotte aggredisce uno dei frati, mette in fuga l'altro, si avvicina alla carrozza e si rivolge in termini cavallereschi e arcaici alla signora. Ma lo scudiero biscaglino lo attacca indignato «in cattivo castigliano e pessimo biscaglino», ossia in un divertente spagnolo dalla realtà basca, con tratti pittoreschi, non coincidente con la realtà dialettale, che Cervantes intensificò nel suo intermezzo *El vizcaíno fingido* (si tenga conto che venivano detti biscaglino i baschi in generale, ossia, gli abitanti delle attuali tre province basche).

Don Chisciotte e il biscaglino si affrontano e tra loro inizia un combattimento. Ma nel bel mezzo della lotta Cervantes interrompe il racconto, col pretesto che così lo ha visto [cfr. qui III, 5] che Cervantes finge di aver tratto il racconto da altri autori. Ora aggiunge di essere convinto che negli archivi della Mancia devono esserci carte con il racconto delle gesta di don Chisciotte. E così termina la

prima parte dell'opera. Bisogna inoltre tenere presente che *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* venne pubblicato nel 1605 diviso in quattro parti, distribuzione che le moderne edizioni non mantengono, giacché la cosa si presta a confusioni con la seconda parte del romanzo, ossia il secondo tomo, che apparve nel 1615 senza nessuna divisione e col titolo *El ingenioso «caballero» don Quijote de la Mancha*.

22. Cide Hamete Benengeli.

Cervantes fino a questo punto ha finto di essere una specie di erudito che ricompilava dati da altri autori e dalle carte degli archivi della Mancia per mettere ordine nella storia di don Chisciotte. All'inizio del capitolo 9 lo stesso Cervantes s'introduce nelle pagine del suo romanzo, affliggendosi per non saperne di più su don Chisciotte, le cui avventure crede che debbano essere avvenute in tempi piuttosto vicini dato che tra i libri dell'*hidalgo* figuravano il *Desengaño de celos* (*Disinganno della gelosia*) di Bartolomé López de Enciso, opera pubblicata nel 1586, e *Ninfas y pastores de Henares* (*Ninfe e pastori di Henares*) di Bernardo González de Bobadilla, stampato nel 1587. Il lettore non deve mai dimenticare che tutto ciò è un gioco e un'intenzionale parodia di opere importanti e serie.

Cervantes spiega che, trovandosi un giorno a Toledo, ebbe l'opportunità di imbattersi in alcuni scartafacci e vecchie carte scritti in arabo e grazie a un moro si rese conto che si trattava di un'opera intitolata *Storia di don Chisciotte della Mancia, scritta da Cide Hamete Benengeli, storico arabo*. Felice per la scoperta, giunse a un accordo col moro affinché questi traducesse la citata «storia» in castigliano. A partire da questo momento il *Chisciotte* verrà offerto ai lettori come traduzione di questo finto testo arabo che, di quando in quando, Cervantes si permetterà di commentare. Il fatto che da ora in avanti nella redazione del *Chisciotte* intervengano tre persone (Cide Hamete Benengeli, il moro che lo traduce in castigliano e Cervantes) costituisce un'abile finzione letteraria che permette al nostro roman-

FRANCISCO RICO

«Don Chisciotte della Manca», ovvero la storia del romanzo

Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Manca*, 1605-15

Nel maggio 2002, una giuria composta da un centinaio di scrittori di oltre cinquanta paesi ha scelto il *Don Chisciotte* come «the world's best work of fiction» di tutti i tempi, con largo distacco sulle opere di Proust, Shakespeare, Omero, Tolstoj...

Che cos'ha il *Don Chisciotte della Manca* per meritare tale scelta? Nessuno può dirlo con certezza, ma non c'è dubbio che sin dal suo apparire (1605-1615) il capolavoro di Cervantes ha goduto sempre, e in modo crescente, della massima stima dei lettori più eminenti. Sia o meno «the world's best work of fiction», il libro ha senz'altro i migliori ammiratori: tra i partecipanti alla votazione del 2002 c'erano Milan Kundera, Salman Rushdie, John Le Carré, John Irving, Nadine Gordimer, Mario Vargas Llosa e Norman Mailer. Anzi, è difficile trovare un autore di prim'ordine (un Nabokov, poniamo) che gli abbia lesinato elogi, mentre non si contano quelli che condividono l'entusiasmo di un Flaubert: «Quels nains que les autres [livres] à côté!»¹.

Questa insolita unanimità è già in sé una prima risposta. Il fatto che persone così geniali e così diverse come Locke, Fielding, Goethe, Dickens, Stendhal, Dostoevskij, Kafka, Faulkner, Borges, abbiano provato nei suoi confronti un fervore così forte per ben quattro secoli suggerisce che il *Chisciotte* offra dei valori capaci di soddisfare i caratteri e i desideri più diversi. Ciò però non scioglie la nostra perplessità. Com'è infatti possibile che un libro racchiuda valori così eterogenei? E se in effetti vi riesce, è perché essi si sommano gli uni agli altri, o perché i lettori privilegiano gli uni a detrimento di altri? Per fare un esempio: si tratta di una satira, come ritenevano i contemporanei, o del tristissimo romanzo dei romantici? O per trasferire il problema alla personalità di don Chisciotte, come conciliare i diversi pareri emer-si già nel 1605: «Gli uni dicono: "È un pazzo, ma divertente"; altri: "È vanitoso, ma è sfortunato"; altri ancora: "È cortese, ma è impertinente"»²?

¹ «The New York Times», 8 maggio 2002.

² G. FLAUBERT, Lettera a Louise Colet del 22 novembre 1852, in id., *Correspondance*, a cura di J. Bruneau, vol. II, Paris 1980, p. 179.

³ M. DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605-15) [trad. it. Don

Nelle pagine che seguono non esaminerò i diversi e magari contrapposti ingredienti che hanno assicurato al *Chisciotte* la sua grande fama. Già altri ne hanno parlato nella presente opera⁴, e non potrei del resto andar oltre un frettoloso riassunto⁵. Meglio dunque delineare la posizione del *Chisciotte* nelle grandi coordinate storiche del genere *romanzo*.

La specie di finzione che chiamiamo *romanzo* nasce dal confluire di due grandi tradizioni – una molto antica, l'altra sostanzialmente moderna – in linea di principio indipendenti tra loro. Il loro incontro culmina con l'ingresso del romanzo nella «letteratura», ossia nell'insieme delle forme d'espressione verbale che l'élite intellettuale considera degne di superiore apprezzamento.

Orale, scritta, o in forma visiva, la modalità narrativa predominante nel corso dei secoli è stato il racconto di avvenimenti, gesta e passioni straordinarie, i cui protagonisti riuniscono in sé ogni perfezione e si muovono in un mondo inaccessibile per la gente comune, spesso arricchito di elementi fantastici o sovranaturali, dove le gerarchie sono chiare, e così le frontiere tra il bene e il male. La critica di lingua inglese parla in questo caso di *romance*, e anche io userò questo termine (estendendolo ad alcune varietà di racconto folclorico). Esempio inconfondibile del *romance* sono *I travagli di Persiles e Sigismonda* di Cervantes (1617), modellati su Eliodoro, e come le *Etiopiche* zeppi di peripezie (ratti, naufragi, meraviglie...) che complicano il destino dei due giovani innamorati. Cervantes inserisce *La Galatea* (1585) in uno degli stili caratteristici del *romance*, la favola pastorale di filiazione classica ma ibridata dalla narrazione sentimentale propria del tardo Medioevo. Il *romance* cavalleresco medievale (che ha il suo massimo esempio nell'*Amadigi di Gaula*) costituisce infine la base stessa del *Chisciotte*.

Chisciotte della Mancia, Torino 1998, libro II, capitolo II, p. 608, da qui in poi citato direttamente nel testo con il numero di libro, capitolo e pagina fra parentesi tonde. Traduzione di V. Bodi-ni]. Un testo critico e un minuzioso apparato di note si troveranno nell'edizione che ho curato per l'Istituto Cervantes: M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona 1998 (l'ultima ristampa corretta è la terza, del 1999), con uno studio preliminare di F. Lázaro Carreter. I prologhi e i commenti dei singoli capitoli contenuti nel *Volumen complementario* forniscono tutti i riferimenti e i materiali bibliografici pertinenti. Il lavoro fondamentale per una valutazione letteraria del *Chisciotte* è senza dubbio quello di E. C. RILEY, *La teoria del romanzo in Cervantes*, Bologna 1988, che si completerà con l'eccellente analisi, dello stesso Riley, *Don Quijote*, London 1968. Un punto di riferimento essenziale per la visione del romanzo qui riassunta è il libro magistrale di H. LEVIN, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*, New York 1963.

⁴ Si veda *Il romanzo*, I, pp. 136-39, 195-97; II, pp. 17-21, 267-69, 343-48; III, pp. 163-83; IV, pp. 240-48.

⁵ In questo senso, d'altra parte, si possono consultare in italiano le presentazioni che ho fatto in *Le due interpretazioni del «Chisciotte»*, in F. RICO, *Biblioteca spagnola. Dal «Cantar del Cid» al «Beffatore di Siviglia»*, Torino 1994, pp. 137-58, e in *Le armi di Don Chisciotte*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, I. *Dalle origini al «Don Chisciotte»*, a cura di G. M. Anselmi, Milano 2000, pp. 346-66.

A un'analoga impostazione corrisponde in ultima analisi la teoria letteraria che è prevalsa sin dall'antichità grecolatina, secondo la quale l'oggetto della *poesia* (ossia della *finzione*) è l'imitazione della realtà, ma di una realtà che deve adeguarsi al sistema di valori sociali e morali vigenti, e in definitiva non può trasgredire l'ordine ideale dell'universo. Di fronte allo storico, che bada a «ciò che è particolare» e «dice quel che è accaduto», «il poeta [...] rappresenterà le cose [...] come devono essere», per cogliere «quel che è generale»: una verità universale al di sopra delle contingenze della quotidianità e dell'esperienza comune. Soltanto i testi che si attengono a questi principi meritano il titolo di *poesia* e formano l'istituzione che noi abbiamo ereditato col nome di *letteratura*.

Pur se non mancano precedenti più lontani, è tra il XVI e il XVIII secolo che appare in Europa un tipo di narrativa estraneo a tali teorie e pratiche millenarie. Si tratta di opere che si presentano come racconti di fatti reali, effettivamente accaduti, o, in un secondo momento, come contraffazione di tali racconti (potremmo parlare, rispettivamente, di finzione pseudo-reale e realista), in entrambi i casi adottando le forme prosastiche della realtà: lettere, memorie, biografie, relazioni, cronache... Tali opere non rispettano, naturalmente, né le convenzioni del *romance* né i principi della dottrina classica. In particolare, l'azione si svolge tra cose e persone familiari all'immensa maggioranza dei lettori, conferendo loro tutta l'importanza che hanno nell'esperienza quotidiana, in un mondo spesso in contraddizione con l'ideologia vigente. Neppure la forma si piega ai modelli convenzionali della letteratura, e il linguaggio, sempre in prosa, tende alla semplicità e alla trasparenza.

Da *Lazarillo de Tormes* (1554) alla *Nuova Eloisa* (1761), passando per *L'avventuroso Simplicissimus* (1668) di Grimmelshausen o *Pamela* (1740-42) di Richardson, sono tantissimi i libri che rispondono in maggiore o minore misura a quella caratterizzazione. I romanzi di Defoe bastano a esemplificare i tratti e i gruppi principali. *Robinson Crusoe* (1719) si dice «Written by Himself» (e, in effetti, non fu mai pubblicato con il nome del vero autore) e proclama di essere «una verace storia di fatti, né v'è in essa sembianza alcuna di finzione», come non ve n'è – aggiungiamo – nei resoconti di viaggio di Woodes Rogers o Edward Cooke sul marinaio Alexander Selkirk, che aveva vissuto quattro anni in un'isola deserta. In maniera analoga, *Il diario dell'anno della peste* (1722) offre «osservazioni e ricordi» di un abitante di Londra, un certo H. F., «durante l'ultima grande epidemia del 1665», e *Moll Flanders* (1722) si presuppone «scritta sulla base del diario della protagonista», mentre *Lady Roxana* (1724) «is not a Story but a History». Non meno sintomatico è che dopo *Roxana* Defoe scriva biografie o autobiografie di

⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, 1451a36-b11 e 1460b10.

personaggi storici documentati, sia che si tratti di un criminale come Jonathan Wild (1725) o di un militare come George Carleton (1728). Dalla pretesa di veridicità alla storicità il passaggio è quasi impercettibile.

Bene: la storia del romanzo è la storia del convergere del *romance* e di queste imitazioni della prosa del «realmente accaduto», fino al loro sovrapporsi nella cornice dell'estetica più prestigiosa tra la seconda metà del XIX secolo e la prima del XX, raggiungendo così (agli occhi moderni) la pienezza in quanto *letteratura*.

Ma in origine non era così. La finzione pseudo-reale o realista non era a suo agio nell'universo della teoria letteraria classica, entro cui il *romance* trovava invece piena sistemazione. Certo, a scriverla erano uomini di lettere che avevano appreso della letteratura tutto il necessario – come oggi, diciamo, il giornalista o il pubblicitario – e sapevano usare la penna con destrezza. Ma l'impulso che li spingeva a dare una versione fittizia della realtà circostante non era né una reazione nei confronti del *romance* né la ricerca di una dottrina in antitesi con la poetica antica – né d'altra parte le loro narrazioni emersero dall'evoluzione o metamorfosi delle vecchie finzioni. Per curiosità propria o per soddisfare quella di un vasto pubblico, con pronomi esemplari o a volte burleschi, essi coltivarono un genere di scrittura autonomo, estraneo agli schemi della letteratura tradizionale. E così, nell'incontro tra il *romance* e la narrativa realista, sarà il *romance* che accoglierà in modo profondo e duraturo i procedimenti di questa, avviandosi sotto il suo influsso a conoscere numerose metamorfosi.

Nelle pagine che seguono tenterò appunto di mostrare brevemente come il *Chisciotte* preceda, contenga, e in buona parte *inventi* non tanto «il romanzo», quanto *la storia del romanzo* che ho più sopra schematizzato.

Il contrasto tra il mondo del *romance* di cavalleria e quello della finzione realista si manifesta in Cervantes sin dall'appellativo dell'eroe⁷. Il nome

⁷ Delle interpretazioni suggestive si possono ritrovare in G. CELATI, *Finzioni occidentali. Favolazione, comicità e scrittura*, Torino 2001.

⁸ Potrà risultare comodo riassumere qui che la Prima parte del *Chisciotte* riferisce le peripezie di Alonso Quijano, un *hidalgo* di paese che impazzisce alla lettura di libri di cavalleria e decide di trasformarsi in cavaliere errante. Dopo essersi dato il nome di don Quijote de la Mancha e aver scelto per la sua immaginaria signora quello di Dulcinea del Toboso, parte in cerca di avventure. Dopo aver concluso con poca fortuna una prima, breve uscita, don Chisciotte convince un contadino, il contadino Sancio Panza, a diventare suo scudiero, in cambio della promessa di com-pensarlo con una delle isole che prevedibilmente conquisterà. I due protagonisti vivono numerose avventure nel Sud della Mancha e in Sierra Morena, durante le quali si rivela la pazzia dell'*hidalgo* e vengono parodiati i luoghi comuni dei libri di cavalleria (l'episodio dei mulini, quello degli eserciti, quello dei magli...); e i due sono anche testimoni di vicende che hanno come protagonisti altri personaggi (Grisostomo e Marcella, Cardenio e Dorotea, *L'Incauto Sperimentatore*, il capitano schiavo e Zoraida...). Il prete e il barbiere del paese, preoccupati per l'assenza di Alonso Quijano, decidono di andare alla sua ricerca, riescono a trovarlo e ottengono, mediante l'inganno, che l'*hidalgo* pazzo rientri docilmente a casa. La seconda parte comincia un mese dopo la prima, con la no-

«Quijote» è formato sul modello del celebre «Lanzarote» della materia di Bretagna («Lancillotto, Tristano e gli altri erranti...»), ma in spagnolo il suffisso *-ote* si applica di solito a termini ridicoli o giocosi, e combinandosi con «Quijada» o «Quijano», cognomi piuttosto frequenti, produce un ibrido che equivale a una dichiarazione di principi: «Don Quijote» pone terra ferma le chimerie cavalleresche (il termine *quiote* indica anche un pezzo minore dell'armatura), con una comica distorsione dell'ideale del *romance* – l'immagine grottesca di un paladino *en pantoufles*. D'altra parte, Alonso Quijano, modesto *hidalgo* di paese, appartiene alla piccolissima nobiltà che non ha diritto all'uso del *don*: appropriandosi, si assimila ai cavalieri della finzione e allo stesso tempo si promuove alla classe dei *caballeros* ricchi, un grado sopra il suo nella scala sociale. Quanto poi all'arida e solitaria Manca, dimenticata tra la nobile Castiglia e la vivacissima Andalusia, essa promette di essere la più inadeguata delle cornici per «l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese».

La tensione tra i due poli del *romance* e della realtà quotidiana costituisce così la sostanza stessa del *Chisciotte*; e se si ritiene che «la storia del romanzo [...] poggia [...] sul dialogo secolare fra la rappresentazione idealizzata dell'esistenza umana e la difficoltà di misurarsi con questo ideale»⁹ – allora si capisce come il romanzo di Cervantes anticipi e compendi tutta la sua traiettoria storica. Il protagonista, la trama, lo stile, la «tesi», il tono, sono tutte cristallizzazioni, a diversi livelli, della proposizione di base. È ovvio, ad esempio, che sotto la maschera di «don Chisciotte» vi è sempre «Alonso Quijano», e che il lettore gode in sol tempo della pazzia dell'uno, delle buone ragioni dell'altro e del paradosso che essi convivano nello stesso individuo. Allo stesso modo, la trama è fatta di episodi dove le visioni cavalleresche nascono dalla fantasia dell'eroe (o promesse da terzi) si scontrano con gli ostacoli frapposti dalla vita reale; e dove l'altisonanza libresca convive con la natu-

rità che i fatti di don Chisciotte e Sancio sono stati messi per iscritto e pubblicati, circostanza che assumerà notevole rilievo nella prosecuzione. Questa terza spedizione dovrebbe condurre i due finno a Saragozza, dove devono disputarsi importanti tornei cui don Chisciotte vorrebbe partecipare, ma il cavaliere decide alla fine di rivolgere i propri passi verso Barcellona. Tra gli episodi fondamentali della seconda parte figurano la notizia che Dulcinea è stata stregata e trasformata in una rozza paesana, e un lungo soggiorno nel palazzo di certi duchi aragonesi che hanno letto le avventure di don Chisciotte e Sancio, che trasformano nell'oggetto delle loro burle (tra queste, permettere che lo scudiero veda diventare realtà, seppure per poco tempo, il suo sogno di governare un'isola). A Barcellona, don Chisciotte cade sconfitto dal cavaliere della Bianca Luna, mascheramento sotto cui si cela un suo vicino, il baccelliere Sansón Carrasco, che pretende in questo modo di restituirlo al paese nativo. La penitenza che viene imposta all'*hidalgo* sconfitto consiste nel tornare ai suoi luoghi e di rimanervi per un anno. Dopo il ritorno forzato e l'incontro con familiari e amici, il cavaliere si ritira a letto gravemente malato e si immerge in un sonno profondo da cui si risveglia come Alonso Quijano. Con il senno recuperato si pente dei suoi atti, fa testamento e muore da buon cristiano.

⁹ TH. G. PAVEL, *La pensée du roman*, Paris 2003, p. 12; non è necessario condividere per intero la sua visione dell'argomento per apprezzare le molte osservazioni valide di questo libro.

ralezza del linguaggio comune, tanto da parte del narratore (o dei presunti narratori) quanto dei personaggi, in una molteplice distanza ironica.

Non è necessario insistere su cose tanto note, ma val la pena di ricordare che il fine dichiarato del *Chisciotte*, espresso nel prologo, è denunciare le «assurde favole» dei «libri di cavalleria» mediante una scrittura che, pur non sottoposta all'«esattezza della verità», mira tuttavia al «gusto di rappresentare le cose [imitación]»¹⁰. Non ci troviamo dunque di fronte alla «storia» aristotelicamente intesa¹¹, né alla «poesia» del classicismo, ma piuttosto di fronte a un compromesso tra l'una e l'altra: nel mantenere l'aspirazione «a lo general» che è tipica della poesia, la «scrittura» promessa nel prologo si compiace a «lo particular» proprio della storia.

Si tratta qui della versione cervantina di un concetto – la verosimiglianza – che la teoria letteraria del Cinquecento aveva via via precisato, nell'intento di sposare l'ortodossia di Aristotele con l'*Orlando furioso* e la sua discendenza. La questione era stata dibattuta soprattutto in rapporto all'epica (antica e moderna), e alla possibilità di conciliare la «piccola» e la «grande» storia, i fatti pubblici, risaputi, e quelli privati, inaccessibili¹². Per

¹⁰ «E poi, se non sbaglio, il vostro libro non ha nessun bisogno di tutte queste cose che voi dite che gli mancano, perché è tutto quanto un'invettiva contro i libri di cavalleria, e questi non sono mai stati ricordati da Aristotele, o nominati da san Basilio, o conosciuti da Cicerone; non hanno niente a che fare con le sue assurde favole [...] l'esattezza della verità [...] Tutto quello che occorre all'autore, in ciò che andrà scrivendo, è il gusto di rappresentare le cose; più questo sarà perfetto, e migliore risulterà ciò che avrà scritto. E poiché questa vostra opera ad altro non mira che ad abbattere l'autorità e il favore che hanno nel pubblico di tutto il mondo i libri di cavalleria» (I, *Prologo*, p. 11).

¹¹ «E così – replicò Sansone; – ma una cosa è scrivere da poeta e un'altra scrivere da storico; il poeta può raccontare o cantare le cose non come furono, ma come dovevano essere; e lo storico deve scriverle, non come dovevano essere, ma come furono, senza togliere o aggiungere nulla alla verità» (II, III, p. 614).

¹² Una esposizione per sommi capi tralascia un'infinità di questioni, ma mi sembra giusto segnalare che il *Chisciotte* coincide in più di un punto con alcune definizioni cinquecentesche della *novella*, in particolare secondo la formulazione di Francesco Bonciani nella sua *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574). Secondo Bonciani, la *novella* narra azioni «come tutto il di si veggiono» e cerca «la meraviglia» attraverso «il ridicolo», proveniente sempre dall'ignoranza che [...] in noi si genera per discorrer male e con cattivi principii», cosicché, ad esempio, «ci inganniamo dando ad intendere una cosa per un'altra», come quando il Grasso legnaiuolo «si pensò di esser diventato un altro». I personaggi sono «di mezzano stato», senza eccessi di vizio né di virtù, e piuttosto «quella sorte di persone che, non essendo però pazze affatto, sentiranno anzi che no dello scemo [...] e allora vie più quando elle faranno opere più sconce e di maggiore convenevolezza». Ma «nascono la meraviglia principalmente dallo errore dello 'ntelletto, e questa essendo tanto maggiore quanto è quello onde ella procede fuora del credere d'ognuno e 'l nostro discorso ingannano, non ha dubbio che molto più ci maraviglieremo di colui che, grande ingegno avendo, piglia qualche errore». Si potrebbe anche suggerire che Cervantes utilizzò alcuni spunti di Bonciani, il che troverebbe sostegno nella non trascurabile ipotesi che il *Chisciotte* sia stato concepito come una *novella*, sul modo delle *Novelle esemplari*. (La *Lezione* di Bonciani è stata oggetto di un eccellente commento di M. J. VEGA RAMOS, *La teoría de la 'novella' en el siglo XVI. La poética neoristoriellista ante el 'Decameron'*, Salamanca 1993, e di una recente edizione, con traduzione francese, di N. ORDINE, *Traité sur la nouvelle à la Renaissance. Bonciani, Bargagli, Sansovino*, Paris-Torino 2002).

Cervantes la verosimiglianza consiste da un lato in una certa congruenza interna della favola, che detta passo dopo passo le condizioni che la rendono ammissibile per il lettore, e dall'altro nell'attenzione alla trama normale dell'esistenza, agli elementi minuscoli che accompagnano anche gli eventi più straordinari.

È oltremodo significativo l'elogio che il curato dedica al *Tirante il Bianco*, il magnifico romanzo cavalleresco del valenciano Joanot Martorell (1412-1465 ca.), sebbene lo consideri pieno di «sciocchezze» per altri aspetti: «Vidico la verità, signor compare, che per il suo stile questo è il più bel libro del mondo: qui i cavalieri mangiano, dormono e muoiono nel loro letto, e fanno testamento prima di morire, e mille altre cose che mancano nel mondo più assoluto a tutti gli altri libri del genere» (I, VI, p. 69). Bisogna ricordare che il *Chisciotte* comincia parlando di cosa mangi l'*hidalgo* nei vari giorni della settimana, e termina con il testamento dettato nel letto di morte?

L'esigenza di rispettare la verità «minore» della finzione, le «parole scritte in piccolo» del vivere, risponde in Cervantes ad alcune premesse generali della teoria letteraria, ma nel *Chisciotte* si appoggia ancora più decisamente sull'intenzione parodistica e sulla giocosa pretesa di storicità. Basta ricordare la «celata a incastro» (l'elmo che doveva incastrarsi nell'armatura) che il protagonista costruisce faticosamente... e si disfa al primo colpo di spada (I, I, p. 32). È così che i sogni cavallereschi di don Chisciotte s'infrangono di continuo contro le resistenze materiali della vita reale, che i lettori ben conoscono. L'effetto comico che ne consegue ha, per così dire, un «rovescio» negativo (la critica dell'inverosimiglianza del *romance*), e un «dritto» positivo nell'interesse alle circostanze quotidiane, che assumono rilievo e centralità sfuggendo all'oblio cui le aveva consegnate la dottrina tradizionale. L'inserimento dei personaggi nell'ambito quotidiano dell'esistenza funziona a sua volta come garanzia della veridicità del racconto: i dettagli di spazio, tempo, comportamento, l'esattezza circa le umili cose concrete contribuiscono tutte a dimostrare che anche la trama principale è fededegna. Questa minuziosità è in buona misura burlesca e spesso diventa a sua volta oggetto di parodia¹³, ma l'esagerazione serve a rafforzare la credibilità dei particolari.

A prima vista non sembrano grandi novità. Fin da Petrarca, moralisti e umanisti avevano rimproverato la fantasia scapestrata del *romance* medievale. Nella finzione pseudo-reale o realista si trovavano testi fondamentali come *Lazarillo de Tormes*, o lo splendido *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) di Mateo Alemán, che anticipa di un secolo, e a tratti supera il miglior

¹³ «Vide che dal Toboso venivano dirette dov'era lui tre contadine su tre puledri, o puledre, giacché l'autore non lo specifica, benché si può ritenere che fossero asine, che sono la cavalleria normale delle pasciane, ma poiché questo non importa gran che, non è il caso di soffermarci a precisarlo» (II, X, pp. 663-64).

Defoe. Quelle autobiografie picaresche concedevano già un ruolo fondamentale all'ambiente e alla quotidianità: Alemán aveva anche inquadrato il proprio capolavoro all'interno del sistema aristotelico, definendolo «poetica istoria», come tante altre volte si sarebbe fatto in casi simili (un *locus classicus* è la definizione del *Tom Jones* come «heroic, historical, prosaic poem»). Nel *Guzmán de Alfarache* non mancava neppure la diatriba contro le assurdità dei libri di cavalleria e le pastorali, che le donne leggono «come se fossero verità o potessero essere tale»¹⁴.

Tutti questi orientamenti, pur simili a quelli di Cervantes, restano indietro rispetto al *Chisciotte*: combattono il *romance*, reclamano un'identità diversa, aspirano a metterlo da parte o a sostituirlo, *ma non cercano di vincere sul suo stesso terreno*. L'originalità di Cervantes consiste nell'aver proposto la «scrittura» del *Chisciotte* in opposizione e in alleanza con il *romance*: approfittandone e insieme smantellandolo, riscrivendolo con nuove fondamenta e nuovi obiettivi. Cervantes propone e realizza un'alternativa totale al *romance* che è anche un'alternativa alla finzione canonizzata dall'establishment letterario, ma che fa suoi molti tratti del *romance* e di quella finzione. E questa non è una questione teorica (il possibile «statuto ontologico» della finzione cervantina), ma *storica*: essa ci fa capire che già nel *Chisciotte* si verifica quel confluire di fattori che nel corso del xx secolo ci ha indotti a chiamare *romanzo* sia il *Roman d'Alexandre* sia *Anna Karenina* e *Il visconte dimezzato*: ossia delle opere che, se fossero esistite, insieme, al tempo di Albergic o di Tolstoj non sarebbero certo state assegnate alla medesima specie¹⁵.

Sottoscrivo senza esitazioni le parole di Lionel Trilling: «È stato detto che tutta la filosofia è una nota in calce all'opera di Platone. Può dirsi che tutta la narrativa sia una variazione sul tema del *Don Chisciotte*»¹⁶. È vero, e la ragione è che «il tema del *Chisciotte*» ha molto a che fare con le radici stesse della finzione come dimensione costitutiva dell'essere umano e sostanza primigenia della letteratura: come «antitesi tra il mondo reale e la rappresentazione che ne facciamo a noi stessi»¹⁷. Non è questa però la mia ottica quando contemplo il genere *romanzo*, così come è diventato nel Novecento, come «una nota in calce all'opera di Cervantes». Nell'uso corren-

¹⁴ M. ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, a cura di F. Rico, Barcelona 1983, pp. 95 e 786-87.

¹⁵ Nell'Inghilterra del xvi-xvii secolo, ad esempio, «nessun autore considerava opere come l'*Arcadia* (1590) di Philip Sidney, *Il viaggiatore sfortunato* (1594) di Thomas Nashe, *The Blazing World* (1666) di Margaret Cavendish o *Incognita* (1691) di William Congreve come appartenenti allo stesso genere»: P. SALZMAN, *Theories of Prose Fiction in England: 1558-1700*, in G. P. NORTON (a cura di), *The Cambridge History of Literary Criticism*, III, *The Renaissance*, Cambridge 1999, p. 295.

¹⁶ L. TRILLING, *Le maniere, i costumi, e il romanzo* (1947), in id., *La letteratura e le idee*, a cura di L. Gallino, Torino 1962, p. 74.

¹⁷ A. GIDE, *Les faux-monnayeurs* (1925) [trad. it. *I falsari*, Milano 1966, cap. v, p. 330. Traduzione di O. Del Buono].

te, *romanzo* indica essenzialmente una narrazione in prosa pubblicata in volume, destinata a un pubblico vasto e che non va presa come un racconto di fatti reali. Se vogliamo andare oltre, è facile convenire sul fatto che di solito i romanzi combinano, in proporzioni variabili (oltre ad altri possibili ingredienti), i tre fattori che fin qui ho indicato: fantasia idealizzante, realtà quotidiana e letterarietà (vale a dire, dei tratti che rendono il romanzo meritevole di attenzione agli occhi dell'istituzione letteraria).

La conciliazione dei tre fattori è cosa recente. La realtà quotidiana, il mondo dell'esperienza comune, la rappresentazione di cose, persone e circostanze paragonabili a quelle conosciute dalla maggioranza del pubblico non aveva mai costituito una parte significativa (e tanto meno determinante) della finzione, dove era ammessa solo come elemento incidentale o comico; e quando si cominciano a mettere in prosa dei fatti pseudo-reali, questa non è vista come un ramo della letteratura. Ma nella storia delle lettere europee non vi è rivoluzione più drastica dell'irrompere della quotidianità nella prosa pseudo-reale e poi via via in tutte le modalità della finzione.

Il culmine del realismo è indissociabile dalla rottura delle gerarchie che assegnano ai personaggi uno stile (alto o grottesco), in funzione del loro rango sociale; ma al realismo si è arrivati anche nel sostanziale rispetto di quelle gerarchie. La riflessione sul romanzo realista, particolarmente nella tradizione inglese, suole porre l'accento sull'individualità dei personaggi; ma in quel campo si erano raggiunti risultati anche in altri generi. A dire il vero, la frontiera più netta tra i due grandi stadi della letteratura occidentale, quello antico e quello moderno (modernismo e postmoderno compresi), è la presenza e valorizzazione della quotidianità da parte di autori, personaggi e lettori. Nello stadio antico, la regola era che gli oggetti, gli ambienti e le situazioni della vita quotidiana non avessero molto spazio in letteratura; in quello moderno, è eccezionale che non lo abbiano. Non è questa la sede per seguire l'avanzare della quotidianità tra il *Chisciotte* e i maestri dell'Ottocento, quando la narrativa realista riceve (a scapito del *romance*) le sue prime patenti di nobiltà letteraria. Basta affacciarsi, nel periodo successivo, alla stanza di Gregor Samsa: che si è appena svegliato, trasformato in un immenso insetto, ma sul tavolo ha il campionario delle stoffe, e non vuole perdere il treno delle cinque. O si pensi alla giornata di Stephen Dedalus e Leopold Bloom: l'elaborazione linguistica trasfigura tutto in mito, ma il succo del racconto sono il contesto e le minute attività di due dublinesi un 16 giugno 1904.

Il nome di Joyce dice meglio di ogni altro quale fu la massima innovazione del romanzo (e dell'idea di romanzo) nel xx secolo: la congiunzione di realismo e simbolismo, la rivolta del linguaggio, l'apoteosi della soggettività dello scrittore, la soggezione alla poesia. «Il romanzo è uno specchio posto accanto a una strada»; bene, per i modernisti fu piuttosto una strada accanto a uno specchio: cambiamento notevole, ma non altrettanto

profondo dell'apparire e accrescersi della quotidianità. In ogni caso, è sotto il segno della nuova estetica che avviene l'ingresso definitivo del romanzo nell'alta letteratura, e che - retrospettivamente - le fantasie del *romance*, nonché la finzione che vuol passare per realtà (con innumerevoli gradi intermedi), vengono a loro volta lette come romanzi. Impadronendosi di tutta la tradizione, integrando a proprio piacimento tutti i generi e tutti i linguaggi, il romanzo sviluppa allora la sua vocazione imperialista, l'«impulso totalitario»¹⁸ a usurpare tutta la realtà e tutta la letteratura. Questo è lo stato di cose che abbiamo ricevuto.

Il *Chisciotte* si giudica a volte esclusivamente nell'ottica del realismo del *Lazarillo de Tormes* o di *Robinson Crusoe*, col suo apice nel XIX secolo. Ma in Cervantes la sfera del quotidiano non si esaurisce nel continuo scontro del protagonista con le costrizioni della realtà, come vuole l'intenzione parodistica e lo stile comico, bensì si estende a un'ubiqua «casalinga e decente normalità», a una «domesticità ragionevole», che conferisce dignità a tutto lo scenario del libro¹⁹. D'altra parte, la quotidianità non è soltanto nel mondo narrato, ma in modo altrettanto decisivo, nel linguaggio narrante. «Il linguaggio puro, chiaro ed elegante lo si trova se non nei cortigiani intelligenti, [perché] l'intelligenza, accompagnata dall'uso, è la grammatica della buona lingua» (II, XIX, p. 743). L'umanesimo, a cominciare da Lorenzo Valla, aveva insistito sul fatto che il senso del linguaggio viene fissato dall'uso reale²⁰, nel *Chisciotte* è la realtà a definirsi attraverso l'uso reale del linguaggio. L'organizzazione ritmica del verso e la cura squisita della forma non erano estranee alla gerarchizzazione e all'idealizzazione del *romance* e della teoria classica; la chiarezza della prosa cervantina, che non evita le scorrettezze e le incongruenze tipiche del livello colloquiale, basterebbe in sé a dare alla finzione un nuovo dominio - e un nuovo pubblico.

Ma il *Chisciotte*, nei termini propri della sua epoca, concorda anche sostanzialmente con quella concezione «totalitaria» del romanzo che il Notteventale è arrivato a farsi. A questo riguardo è memorabile il capitolo in cui il canonico riconosce che «il campo libero in ogni direzione» dei libri di cavalleria può abbracciare gli argomenti e gli stili più vari, «perché il tipo stesso, così libero, di questa scrittura permette all'autore di mostrarvisi epico, lirico, tragico, comico, con tutti quei pregi che racchiudono in sé le dolciissime e squisite discipline della poesia e dell'oratoria» (I, XLVII, p. 535). Tale aspirazione alla totalità, alla pienezza letteraria, è la stessa di Cervantes. Se c'è un aspetto dell'autore che il lettore percepisce come onnipotente nella narrazione (e che pure non diventa mai esplicito) è la capacità di com-

pressione degli uomini e delle opinioni, il riconoscere che ognuno ha le sue ragioni, e che vivere significa affrontare di continuo azioni e atteggiamenti, e farsene carico. Il genio profondamente integratore della creazione letteraria presiede a tutto il *Chisciotte*.

Cervantes allarga con categorie nuove lo spazio della finzione, ma, si direbbe, senza perdere nessuna delle vecchie. Dalla teoria classica gli arriva, ad esempio, la convinzione che la letteratura deve mirare all'*admiratio*, e nasce il problema di come concertarla con la verosimiglianza. Il *romance* è rielaborato non soltanto in dialogo polemico con i libri di cavalleria, ma anche con episodi pastorali come quello di Grisóstomo e Marcela (I, XI-XIV) o nelle avventure «etiopiche» del Capitano Schiavo (I, XXXIX-XLI). Il racconto folclorico e la *novella* sono insieme emulati e criticati nella narrazione di Lope Ruiz (I, XX) e nell'*Incauto Sperimentatore* (I, XXXIII-XXXV). Se nella Prima parte (1605) i materiali delle diverse tradizioni tendono a giustapporsi, in accordo col concetto rinascimentale di *varietas* come fonte di verità e di bellezza («et per tal varietas natura è bella»), la Seconda (1615) non rinuncia a nessuno di questi materiali, li integra tutti lungo un filo conduttore che va dall'onirico «al di là» della grotta di Montesinos (II, XXII) alla cronaca di attualità di Roque Guinart (II, LX), passando per la farsa cortigiana dei Duchi (II, XXX sgg.), fino a formare «un intero corpo di favola, con tutte le sue membra, di modo che il centro corrispondesse al principio, e la fine al principio ed al centro» (I, XLVII, p. 534). La *mise en abyme* e la metafinzione hanno qui un ruolo rilevante nei molti riferimenti alla Prima e alla prosecuzione dell'apocrifo Avellaneda; tutti i generi e gli stili letterari, dal teatro all'epica, e tutti i tipi di discorso, dal brano oratorio al documento legale, vengono via via rivisti ed esemplificati. Tutti i livelli del linguaggio, infine, dagli artificiosi arcaismi del cavaliere alla fraseologia popolare di Sancio e di Teresa Panza, si concertano nell'affascinante polifonia di una prosa limpida e naturale. La modernità perenne del *Chisciotte* si configura così come un universo completo, reale e letterario al tempo stesso.

¹⁸ M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris 1972.

¹⁹ Le parole tra virgolette sono di A. J. CLOSE, *La comicità innovadora del «Quijote»: del estremismo tradicional a la normalidad casera*, in «Edad de Oro», XV (1996), pp. 9-23.

²⁰ Si veda al riguardo F. RICO, *Il sogno dell'Umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Torino 1998.

Introduzione
di Pier Luigi Crovetto

Quando nel 1613 vedono la luce le *Novelas ejemplares* per Cervantes è tempo di bilanci. Li affida, don Miguel, alle pagine del prologo *Al lector*. Nel quale c'è di tutto un po'. Da un abbozzo d'autoritratto¹, a rapidi cenni autobiografici, a una breve incursione nel campo delle poetiche, all'orgogliosa rivendicazione della propria originalità, nonché a rassicurazioni sul profitto etico che deriverà al lettore dal libro prologato. Nel complesso, il senso di una vicenda umana ormai avviata al tramonto (e ch'egli affida, nella *Dedicatoria*, al Conde de Lemos - dal 1610 viceré di Napoli -, al cui seguito Cervantes aveva invano sperato di essere ammesso) divisa tra «campos de batalla» e «campos de pluma», il cui saldo finale è tutto a favore delle ragioni della letteratura su quelle della vita. E del resto Cervantes, nel non lontano 1605, reduce da piccoli e grandi fallimenti, aveva finalmente attinto la fama letteraria con la prima parte del *Don Quijote*, un libro che propriamente sull'arco voltaico tra vita e finzione aveva generato riserve inesaurevoli di energia.

¹ «Colui che qui vedete, profilo aquilino, capelli castani, fronte liscia e spaziosa, occhi vivaci, naso adunco, quantunque ben proporzionato, barba d'argento, che non son vent'anni che tuttavia era d'oro, grandi baffi, bocca piccola, denti né minuti né grossi, seppur non ne ha altro che sei e anche questi malridotti e peggio combinati, infatti non hanno corrispondenza gli uni con gli altri, il corpo a mezza strada tra il piccolo e il grande, colorito vivace, più bianco che bruno, un po' curvo di spalle e non tanto leggero sui piedi; questo, vi dico, è l'aspetto dell'autore de *La Galatea*, del *Don Quijote della Mancha* ecc.».

Titolo originale *Novelas ejemplares*
Traduzione di Paola Gorla

© 2002 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
www.einaudi.it

ISBN 88-06-16206-3



Biografia e bibliografia.

Vita e libri, dicevo: biografia e bibliografia. A far pendere la bilancia nel modo che si è detto, due «circo-standanze». La prima attiene alle prospettive future: nel 1613 a Cervantes rimane poco da vivere (ma molto da pubblicare). L'altra, segnata dal *disinganno*, ha a che vedere con il suo passato. Nella rievocazione del quale prevalgono i toni mesti e accorati. Così la fierezza con cui richiama le sue molte battaglie s'incrina nel ricordo dei cinque anni e mezzo passati in prigionia. Quanto a Lepanto, che lo ha visto combattere - scrive, - sotto le vittoriose insegne del figlio del fulmine della guerra, Carlo Quinto, di felice memoria», ne dice con legittimo orgoglio. Ma per confessare subito dopo che vi perse, «la mano sinistra per un'archibugiata». Della ferita riferisce con una endiadi. «Brutta alla vista», scrive; e purtuttavia «bella poiché la ricevete nella più memorabile e alta occasione che abbian veduto i secoli passati o sperino di vedere quelli venturi». Dell'oggi, niente che valga la pena. Un lungo declino tra incarichi burocratici, ristrettezze economiche, disavventure giudiziarie, dissapori coniugali, insinuazioni a carico della moralità delle «Cervantas», le donne di casa.

Tutt'altro tono per dire di sé scrittore. Senza reticenze, rivendica una gloria che nulla e nessuno potrà offuscare. Compila il catalogo dei titoli prossimi a vedere la luce («Dopo le *Novelas*, se la vita non m'abbandona, ti offro *Los trabajos de Persiles*, libro che ardisce a competere con Eliodoro [...] Ma prima vedrai le imprese di Don Chisciotte e le trovate di Sancho Panza, e dopo ancora le *Semanas del jardín*». Ma soprattutto indugia sull'opera prologata. Al riguardo, quel che gli preme ribadire è un primato acquisito sul campo², in forza d'una incontestabile originalità. «Le

² «A questo si applicò il mio ingenio, per questa via mi conduce la mia inclinazione, tanto più che vengo persuadendomi (e così è, infatti) che io sono il primo che ha novellato in lingua castigliana».

molte novelle - scrive - che sono state stampate in questa lingua sono tutte tradotte da lingue straniere mentre queste sono proprio mie, non imitate né rubate: il mio ingegno le ha generate, le ha partorite la mia penna, ed ora vanno crescendo tra le braccia della stampa»³.

Originalità ed esemplarità etica.

L'enfasi cade sull'originalità, dunque. Che suona, nella fattispecie, ostentata presa di distanza dal modello della novella italiana. Non ne sfugge a Cervantes la fama sospetta, per quel suo collocarsi su un terreno sdruccioloso nel quale eleganza, levità, arguzia si accompagnano a licenziosità, intrecci amorosi, libero gioco dei sensi. Decide così di mettere in guardia il lettore; e rassicurarlo, al contempo. A dispetto d'un registro scanzonato e ammiccante, il contenuto è chiaro. «E così - ammonisce - torno a dirti, amabile lettore, che di queste novelle che ti offro non potrai in alcun modo farne frattaglie, giacché non posseggono piedi né testina, né visceri, né scarti di tal fatta; intendo dire che le profferte amorose che troverai in certune, son sí oneste e commisurate alla ragione e al discorso cristiano che non potranno indurre a cattivi pensieri il disattento, o l'attento, che le leggerà». A titolo di pegno, la sua età veneranda, così avanzata - chiosa, - da non consentirgli di «burlar[sic] dell'altra vita». Tanto da spingerlo ad azzardare - lui che l'uso d'una mano ha perduto in battaglia - sulla mutilazione che volentieri s'indugerebbe pur di evitare che una sola delle sue opere possa «indurre chi legge a un qualsivoglia pensiero o desiderio malevolo». Per concludere cautamente e in

³ Di qui, il termine «novela», preferito a «exemplo», «historia», «cuento» per il fatto di rinviare - lo annota tra gli altri A. Martinengo (a cura di), *Novelle esemplari*, Torino 1989, p. 11 - a «noticia», «novedad», «novedoso».

negativo: «le ho chiamate *esemplari*; e a veder bene («si bien [tu, lettore] lo miras») non ce n'è una dalla quale non si possa trarre un qualche esempio profittevole»⁴.

Per dirla in breve: nell'ottica cervantina, il termine *novela* sembra quasi esigere il «correttivo» *ejemplar*, anche a costo di allestire un titolo vagamente ossimorico. Sennonché in punto d'edificazione qualcosa non torna. Basta una scorsa al libro per rendersene conto. Si tratta di dodici narrazioni brevi⁵, disposte senz'ordine apparente, con tempi di redazione distinti e di norma a noi sconosciuti⁶. Ma soprattutto, irriducibili l'un l'altra quanto a ispirazione e natura. Una varietà non suscettibile di *reductio in unum*. A partire da questa evidenza, Cervantes sollecita una parte dei suoi lettori a mettere del loro nella definizione del significato dell'opera. È ancora nel *Prologo* che Cervantes ne evoca due sorte – il «descuidado», frettoloso, disattento e

⁴ Rivendicazione, quella cervantina, che farà propria la *Aprobación* del censore fray Juan Bautista Capataz, il quale si limita ad aggiungere di suo un riferimento colto alla *eutrapelia*: «Ho visto e letto le dodici *Novelas* composte da Miguel de Cervantes Saavedra; e posto che risulta dagli scritti del dottor angelico San Tomaso essere la eutrapelia virtù che consiste in onesto divertimento, giudico la vera eutrapelia sussistere in dette novelle che allietano con la loro novità e, con i loro esempi, esortano a rifuggir vizi e a perseguir virtù...». Si tratta d'una convalida della temperata e sorridente moralità dell'opera, protesa al divertimento, nella consapevolezza che l'arco più robusto «se di quando in quando non s'allenta» è destinato a guastarsi riducendo la propria gittata. Nel solco, una volta di più, del *Prologo*: «Sì, perché non si sta sempre in chiesa; non si passa tutto il proprio tempo negli oratori; non ci si dedica sempre agli affari, per importanti che siano. Esistono momenti di ricreazione in cui lo spirito afflitto riposa».

⁵ Undici a contar per una *El casamiento engañoso* (*Il matrimonio per inganno*) e *El colquio de los perros* (*Il colloquio dei cani*), la prima cornice dell'altra. Di seguito le sigle, usate nel corso di questa nota introduttiva: G per *La gitaniella* (*La zingarella*); AI per *El amante liberal* (*L'amante liberale*); RC per *Rinconete y Cortadillo* (*Rinconete e Cortadillo*); EI per *La española inglesa* (*La spagnola inglese*); LV per *El licenciado Vidriera* (*Il dottor Vetrata*); FS per *La fuerza de la sangre* (*La forza del sangue*); CEX per *El celoso extremeño* (*L'estremegno geloso*); IF per *La ilustre fregona* (*La sgualtiera illustre*); DP per *Las dos doncellas* (*Le due donzelle*); SC per *La señora Cornelia* (*La signora Cornelia*); CE per *El casamiento engañoso* e CP per *El colquio de los perros*.

⁶ In qualche caso, disponibili in duplice versione: il *Rinconete y Cortadillo* e *El celoso extremeño* sono già presenti nell'antologia manoscritta compilata da Francisco Porras a uso del cardinale di Siviglia, tra il 1604 e il 1606.

il «cuidadoso» o avvertito – per sfidare quest'ultimo a scovare nelle novelle il «recondito mistero che le eleva»⁷. A reperire, «da tutte insieme come da ciascuna presa per sé», un «principio di unità» nel combinato disposto di «diletto» e profitto morale⁸ che malgrado le apparenze le accomuna?

Genealogia della «Novela».

Facciamo un passo in avanti. Come nascono le novelle? Per azzardare una risposta è bene farsi strada nel laboratorio di Cervantes, scrittore – a dispetto delle leggende in contrario – in sommo grado consapevole. Una prima considerazione, di cornice. La «forma» novella preesiste alle *Ejemplares*, e solo alla fine di un lungo processo si affranca dal «contenitore» che l'ha ospitata. In effetti, già ne *La Galatea* (1585), egli ha praticato il genere. E poi, con particolare assiduità, nel *Quijote* del 1605 (Q1), poco curandosi dell'omogeneità con il contesto. Proprio a questa frizione allude, nel III capitolo della II parte del capolavoro (Q II), il baccelliere Carrasco censurando la presenza in quello del *Cu-*

⁷ «... Voglio solo che tu prenda in considerazione una cosa: giacché io ho avuto l'ardire di dedicare queste novelle al gran Conde de Lemosa, avran-no pure un qualche recondito mistero che le eleva», così, ancora, il *Prologo*.

⁸ Evocati nel testo come «il frutto gustoso e onesto» che se ne può cavare. «Il mio intento – prosegue nel *Prologo* – è stato quello di disporre sulla piazza della nostra repubblica un tavolo da biliardo a cui ciascuno si possa avvicinare per divertirsi senza che si rischi danno ad alcuno: dico senza che ne vada del bene dell'anima e del corpo, poiché i divertimenti onesti e piacevoli, ben lungi dal danneggiare, giovano».

⁹ «La sua insistenza si doveva, essenzialmente all'evoluzione del significato di esemplarità stabilito dalle sue novelle: era un invito al lettore a riconoscere che l'opera ben fatta, verosimile e coerente, quella che assicura il godimento intellettuale inerente alla verità artistica e letteraria, porta seco indissolubilmente unita la soddisfazione morale. E questo anche nel caso in cui il testo sconfini nell'immoralità». Per Cervantes – sono parole di Riley – «la verità poetica e la moralità erano in ultima istanza inseparabili». Così A. Rey Hazas e F. Sevilla Arroyo (a cura di), *Novelas ejemplares*, Madrid 1997 e E. C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford 1962 [trad. it. *Teoria del romanzo in Cervantes*, Bologna 1988].

rioso impenitente: incongruo - dice - «non perché cattiv[ol]o o mal pensat[ol]o» ma per «non aver nulla a che vedere con la storia di sua signoria don Chisciotte». Un passo piú oltre (capitolo XLIV) viene proclamata la convenienza di pubblicarle, le novelle, in libro, di modo che «la grazia e l'artificio che in sé contengono» possano riflettere senz'essere oscurate dalle «pazzie di don Chisciotte» e dalle «salacità di Sancio».

Quella che viene qui enunciata è così una petizione d'autonomia dalla quale nascerà in ultima istanza il libro che abbiamo per le mani. Operazione a prima vista «meccanica». Che lascia impregiudicata la «varietà» delle singole opere, a doppio filo legata alla loro molteplice provenienza.

La critica.

La critica delle *Novelas* ha meriti straordinari, acquisiti tanto sul versante storico-erudito (dello studio delle fonti e ascendenze, degli echi e riflessi) quanto su quello estetico-stilistico. A veder bene tuttavia, è rimasta per lungo tratto invescata in un paio di equivoci. Il primo, aver sottovalutato i richiami dell'autore alla «trasversalità» e alla «totalità» (e gli indizi in questo senso sono disseminati precisamente nel *Prologo* e nella *Dedicatoria*). L'altro, aver trascurato di compaginare la complessa architettura di questo molteplici capolavoro alla «poetica» dell'autore, quale Américo Castro¹⁰ la definì nel geniale *El pensamiento de Cervantes*. Di qui, tra le altre, la conseguenza d'aver messo in parentesi i «dati di struttura». Di aver depresso gli elementi connettivi. Per dirla in breve, d'aver frammentato il libro nelle sue parti.

Così stando le cose, non stupisce l'ansia classificatoria che l'ha pervasa. Istillata in prima istanza dalla

¹⁰ A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid 1925 [trad. it. *Il pensiero di Cervantes*, Napoli 1996].

supposta incoerenza del corpus. A rileggerli oggi, molti dei giudizi formulati sorprendono per la loro congetturalità. A partire dalla rigida catalogazione tra novelle «realistiche» (RC, Cextr, CE e CP e, parzialmente, LV), legate alla tradizione spagnola, caratterizzate da un forte impianto critico sociale; e idealistiche, italianeggianti, o eroiche¹¹ che mettono in scena personaggi di merito, adamantine virtù solo temporaneamente appannate, idilli, armonie infine ricuperate d'un cosmo messo provvisoriamente in mora e come «sospeso». Senza contare quelle che stanno in bilico, a mezzo tra le une e le altre (G e IR). Categorizzazione, quella citata, che lasciava libero campo a giudizi di valore essi pure congetturali e tributari del gusto di questa o di quell'epoca. E che parallelamente inclinava a ricercare una linea evolutiva tra le novelle (o meglio, tra i blocchi di novelle), sovente senza alcun riguardo per le date di composizione (nei casi - pochi, beninteso - nei quali le si poteva determinare con qualche attendibilità). Equivoci già rilevati da molte parti¹² e che qui mi limiterò a richiamare sommariamente. Così se Valbuena Prat (1937), González de Amezúa (1956-8), Casaldue-ro (1974), per dir solo di alcuni, scommettendo sull'ecellenza delle novelle realistiche tendevano a collocarle nell'ultima fase della parabola creativa dell'autore, altri (Ruth El Saffar e A. K. Forcione) «capovolglevano» la prospettiva tradizionale di un itinerario espres-

¹¹ «Legate - scrivono Rey Hazas e Sevilla Arroyo - alla tradizione del romanzo bizantino, cavalleresco e pastorale, e alla novella italiana [...], che adottano un atteggiamento piú conformistico rispetto alla società dell'epoca e tendono a rappresentare l'aspetto piú favorevole della realtà». A. Rey Hazas e F. Sevilla Arroyo (a cura di), *Novelas ejemplares* cit., p. 28. In quest'ultimo caso, ipotizzando in aggiunta una linea evolutiva che dal *novel* - romanzo piú careo, letteratura di verità o simili - avrebbe portato al *romance*. Si veda ora tra gli altri R. El Saffar, *Novel to romance. A study of Cervantes's "Novelas ejemplares"*, Baltimore 1974 e A. K. Forcione, *Cervantes and the Humanistic Vision. A Study of four "Exemplary Novel"*, Princeton 1982.

¹² Eccellenti le pagine di A. Martinengo (a cura di), *Novelle* cit., pp. 8 segg., di A. Rey Hazas e F. Sevilla Arroyo (a cura di), *Novelas* cit., pp. 26 e segg., sulle tracce dei contributi di Edward C. Riley, soprattutto del classico *Teoria del romanzo in Cervantes* cit.

sivo movente dall' "idealismo" verso il "realismo", suggerendo all'opposto un itinerario dal *novel* verso il *romance* - e cioè un'evoluzione da forme e moduli più realistici a forme e moduli più idealizzati, propri, questi ultimi, del "vecchio" Cervantes -, e insistendo contestualmente sul ruolo giocato dal romanzo ellenistico (o bizantino) "di peregrinazione", più ancora che dalla novella italiana, nella genesi delle *Novelas cervantines*¹³. Tutto ciò a costo di trascurare sistematicamente le «prove in contrario». Come dimenticare, ad esempio, che Cervantes non fu mai scrittore realista¹⁴. Come dimenticare ancora l'assiduo pendolarismo cervantino tra i due estremi. Per cui, se è vero - come è stato da più parti osservato - che l'ultimo Cervantes affida al postumo, bizantino e idealistico *Persiles y Segismunda* le sue speranze di gloria è altrettanto vero che dei quattro libri di cui esso si compone gli ultimi due sono più «realisti» dei primi. Senza contare che lo stesso *Persiles* «presenta dirette connessioni non solo con El AL, FS, DD ecc., ma anche con *La Galatea*, che è la prima *novela* di Cervantes, pubblicata 32 anni avanti»¹⁵. Insomma, a voler costringere nell'alveo delle categorie tradizionali le metamorfosi creative di Cervantes si rischia di non andare lontano.

Di qui la svolta, propiziata dai contributi capitali di E. C. Riley - dal 1962 in avanti -, soprattutto: con la ricerca delle ragioni di solidarietà e di unità sotto la coltre variopinta della differenza. Oggetto d'indagine non sarà più così ogni novella presa per sé, ma le *Novelas* nel loro complesso. Non solo il registro dei generi e dei

¹³ A. Martinengo (a cura di), *Novelle* cit., pp. 10-11.

¹⁴ Basti pensare, per convincersene, al giudizio da lui formulato a carico della *Celéstina* di Fernando de Rojas, definito «libro divino» se solo «encubriese más lo humano».

¹⁵ Senza dimenticare, per addurre un ulteriore, ultimo esempio, che la *reprise* teatrale del Cextr nel più tardo intermezzo *El viejo celoso* accentua fino al parossismo la nota realistica quando non francamente oscena, dando per consumato l'adulterio solo tenuto nella *novela* matrice, in aggiunta azzerrando le inflessioni edificanti dell'agonia del vecchio Carrizales. Cfr. A. Rey Hazas e F. Sevilla Arroyo (a cura di), *Novelas* cit., pp. 26-27.

registri praticati, ma la ricerca di un programma - d'una poetica - cui le novelle in modo diverso rispondano e corrispondano. Programma, sia detto per inciso, al quale questa nota intende conformarsi. Ipotizzando: *a*) che suo scopo precipuo sia procurare l'intersezione, la sovrapposizione e reciproca contaminazione tra detti generi e registri; *b*) che i «luoghi» nei quali in modo particolarissimo s'esplicita siano la prima (*G*) e l'ultima «doppia» novella della serie (*CE*, *CP*; e *c*) che lo strumento operativo al quale affidarne l'esecuzione si possa ricondurre alla estetica del verosimile. Ciò che poi equivale a estendere alle *Ejemplares* il protocollo critico già applicato al *Quijote II*. Secondo il quale piuttosto che il cozzo violento tra basso e sublime, reale e ideale, quel che vi si produrrebbe è dialogo, sintesi, vicedevole cedimento. Sicché Sancho può (potrebbe) di quando in quando aprirsi alle ragioni del suo padrone, sporadicamente dismettendo il suo ruspante buon senso e di converso il Cavaliere farsi permeabile alle obiezioni del suo «antitetico doppio», esponendo la propria astratta sete d'avventura al tormento del dubbio e alla conseguente confusione. L'idea, insomma, è che anche le *Novelas* puntino tutte le loro carte sullo spargimento dei giochi - dei motivi, degli intrecci, delle identità personali e castali -, sul frammischiamento dei piani e delle convenzioni letterarie.

Viaggi tra spazi e «forme».

Ma procediamo con ordine. Partendo, come si conviene, dall'«esterno». Da quanto di detto programma traspare già a una semplice lettura del libro. Con un preliminare corollario: che parlare di generi e registri significhi parlare di ambiti, scenari, spazi, luoghi diversi. Se questo è vero, nessuna sorpresa allora che le novelle cervantine siano attraversate da una vorticosa «mobilità». E che assumano (in quanto «romanzi di peregrinazione») il viaggio qual filo conduttore. Viag-

gio attraverso le città e le periferie della Spagna, attraverso gli interstizi miserabili e maleodoranti d'un paese in decomposizione; ovvero oltre i confini della penisola, verso i teatri su cui si consuma il declino della corona. Non per caso così le quinte delle *Novelas* si moltiplicano e si sreziano. Ecco, sullo sfondo, le Indie (già qualificate «scampo e riparo di disperati [...]), asilo di falliti, immunità di assassini, protezione e schermo di giocatori incalliti, richiamo di donne libere» e in definitiva «illusione comune a molti e rimedio riservato a pochi» ove il geloso estremegno accumula una fortuna che investirà a Siviglia nella costruzione della sontuosa cella ove recludere la freschezza di sua moglie Leonora. E poi l'Italia di tante avventure e città e vini e usanze. Dove Rodolfo, lo stupratore di rs, sconta una sorta di «quarantena» prima di ripresentarsi al proscenio ricondotto a ragione e domo. Ed ecco ancora le Fiandre, dove un rinsavito Licenciado Vidriera può illustrare con la spada un nome altrimenti immeritevole d'esser declinato. E ancora e soprattutto i campi lunghi delle coste del mar Mediterraneo di AL, dalla Trapani «spagnola» a Costantinopoli a Nicotia di Cipro, della quale si piange la caduta in mano infedele, a far da contrasto con la liberalità tutta cristiana del giovane Ricardo. E dell'Atlantico su su fino a Londra (EI) ove viene condotta la rapita Isabela, poi allevata da Clotaldo, cattolico comandante della squadra navale inglese, per esser da ultimo impalmata dal figlio di lui Ricaredo. Viaggi, ancora, volontari, come quello di Carriazo ne *La Ilustre fregona* (che a tredici anni s'allontana da casa per entrare a scuola di picari e perdigiorno, traendone tanto profitto «che avrebbe potuto farla da maestro nella facoltà al famoso Guzmán de Alfarache»), o di Leocadia e Teodosia di DD (le fanciulle sedotte e abbandonate dal giovane Adorno, che travestite da uomini attraversano da un capo all'altro la Spagna per pretendere ciascuna per sé la restituzione dell'onore macchiato). O coatti, come quello di Preciosa ne *La gitaniella*, di Isabela in EI e di Leonisa in AL,

il cui ratto prelude alla loro deportazione in ambiti ostili e al loro declassamento prima di venirne riscattate dall'intervento provvidenziale del giovane amante. E si potrebbe continuare.

L'immagine che ne sortisce è quella di un'epoca molteplice e discorda, nonché trguardata da prospettive diverse. Di una cristianità accerchiata dai suoi nemici (come ci mostra l'assedio di Cadice del 1596 su cui s'apre EI, e le razzie dei Turchi che affliggono Trapani e le coste siciliane). E d'una Spagna minata dalla crisi, dai suoi interni dissidi, dall'immoralità che dilaga nelle locande mal frequentate (di IF, come pure dell'apocrifia *Tía fingida*), tra gruppi marginali (gli zingari di G, i *moriscos* e gli alchimisti di CP, i malfattori della congrega di Monipodio in RC), e «vagabondi erranti attraverso la meseta, uomini soli, sciolti da vincoli giuridici e sociali o financo pazzi in dissidio con il comune sentire della gente»¹⁶, nobiluomini incanagliati, dimentichi degli obblighi inerenti la loro condizione (ancora il Rodolfo di FS, ma anche il duca di Ferrara di *La señora Cornelia*, che solo l'intervento dei due studenti baschi nello studio bolognese convince a restituire all'onore del sangue e del mondo la non meno titolata Bentivoglio e il frutto del loro peccato).

Superamento e commistione dei generi.

Per ognuno di questi «quadri» un registro, un genere diverso a fornire in partenza gli ingredienti, gli stereotipi e i caratteri utili alla loro trasposizione letteraria. Ma è a questo punto che entra in gioco il «programma» cervantino che persegue il livellamento delle asperità, l'addolcimento e la compensazione degli eccessi. Anche in questo caso, l'inverosimile è come adomesticato da un'«esca di verosimiglianza», da un «prin-

¹⁶ A. Castro, *La ejemplaridad de las novelas cervantinas*, in «Nueva Revista de filología hispánica», II (1948), p. 329.

cipio di credibilità». Il *tourbillon*, la sarabanda attraverso gli spazi periferici avviene, lo si è visto, a seguito d'un ratto, d'un inseguimento, d'una ricerca, d'una fuga. L'eroe ci si presenta sotto spoglie non sue, coperto da una maschera. La disarmonia, il disordine nel quale si dibatte è momentaneo, suscettibile fin da subito di venir compensato e finalmente riassorbito in chiusura, all'atto dell'agnizione, dello svelamento del gioco e del ricupero dell'identità. Ovvero, all'atto della catarsi rappresentata dal matrimonio cristiano che riunisce e congiunge ciò che il caso, la violenza o la libera scelta hanno separato. Così la gitana Preciosa si scopre essere Costanza de Acevedo e come tale può andare sposa a Juan de Cárcamo, alias Andrés Caballero; il generoso amante Ricardo impalma Leonisa, Ricaredo conduce all'altare la spagnola inglese; Avendaño fa lo stesso con la nobile sguattera Costanza, rivelatasi sorella dello scapestrato Carriazo; Rodolfo restituisce l'onore a quella Leocadia che ha violentato, e non altrimenti fanno il duca di Ferrara con donna Cornelia e il genovese Marco Antonio Adorno con la prima delle due donzelle.

Ma c'è di più: le *Novelas ejemplares* e gli inframondi in esse rappresentati vengono, ancor prima della menzionata catarsi, investiti da una luce diafana che ne attenua le scabrosità, le devianze e le brutture. A compiere il prodigio, il passaggio dell'eroe per gli scenari dell'«altrove». Anche sulla faccia oscura di questo universo si riverbera insomma il barbaglio di luce della virtù. Così Leonisa e Ricardo ingentiliscono il turco, Costanza umanizza i suburbani delle taverne, Isabela rinalda Clotaldo nella professione della vera fede tra gli inglesi riformati. Preciosa - lo si vedrà meglio in seguito - santifica il mondo gitano. La bella Leonora si prodiga per il ravvedimento in *articulo mortis* del vecchio geloso Carrizales. E persino nella congrega di Mopodio si coltiva il timor di Dio e si osservano le devozioni di rito...

In *El viaje del Parnaso* Cervantes si picca d'aver aperto, con le sue novelle, una via «por do la lengua ca-

stellana puede / mostrar con propiedad un desatino». Mostrare con proprietà uno «spropósito». Don Miguel rivendica per sé una operazione meramente cosmetica? D'aver steso cioè un belletto sulle «sconvenienze» tematiche delle sue operine? Alla luce di quanto detto, credo sia legittimo pensare che nel passo citato, prima e più che a una opzione formale, alluda alla sostanza, ai temi e agli intrecci delle sue *Novelle*. Che voglia in buona sostanza suggerirci che la manomissione e lo scompigliamento dei generi tutto è men che fine a se stessa. Essendo piegata al tratteggio d'un mondo che ha bandito gli eccessi, che ha scovato in se stesso i suoi contrappesi e gli strumenti per il proprio «raddrizzamento». Un vortice li emulsiona e commesse. Talché non v'è novella che non partecipi di più d'uno. Scorreremo il catalogo delle molteplici «appartenenze» stilato da Antonio Rey Hazas e Florencio Sevilla Arroyo. Annotiamo con loro come «RC metta insieme, inizialmente, l'*entremés* di ruffiani e il romanzo picaresco» e come questo «genere [sia] pure presente in IF, unito alla tradizione cortigiana e cavalleresca, così come in CP»; nel quale ultimo «conviva con il dialogo lucianesco e con la favola milesia». Rileviamo ancora come «la facezia si faccia novella in CE»; «Come i materiali folklorici riappaiano, non come facezia, ma come centoni, collezioni di aneddoti, sentenze e apoteismi in LV, mescolati a elementi satirico filosofici». Senza trascurare come «Et dislochi il romanzo bizantino sull'Atlantico, chiaramente annunciando il *Persiles*, mentre AL mantenga il genere greco nel suo naturale contesto, consentendolo con il romanzo sentimentale e, soprattutto, con la tradizione del romanzo moresco e del racconto di prigionia». E come da ultimo «FS, DD, e SC si muovano nelle propaggini di quella novella italiana [...] che pure ritroviamo in Cextr...»¹⁷. E alla fine dovremo pur convenire che il senso della geniale operazione

¹⁷ A. Rey Hazas e F. Sevilla Arroyo (a cura di), *Novelas cit.*, p. 24.

di Cervantes è di aver potenziato oltre ogni dire la «letterarietà» (evocando una pluralità di registri, facendoli collocare l'uno con l'altro e infine procurando la loro reciproca contaminazione e relativizzazione) del suo dispositivo, giungendo per questa strada alla sostanziale revoca in dubbio delle antiche categorie. Innalzando sulle ceneri dell'estetica tradizionale il nuovo verbo del verosimile.

«*La gitaniilla*».

Ora, il filo d'Arianna per addentrarci nei territori della poetica del verosimile e per misurarne i prodigi (e, in aggiunta, per cominciare a intendere il «mistero che eleva» le novelle esemplari, nel loro complesso) ce lo fornisce *La gitaniilla*.

La storia principale è in tutto e per tutto simile a quella di altre novelle. Vediamo: una nobile fanciulla è stata rapita e deportata in un campo gitano. Di lei s'innamora un giovane cavaliere cui Preciosa, prima d'accettarlo per marito, impone di farsi a sua volta gitano e condividere per due anni la vita del campo nomade. L'accusa d'una donna di locanda, invaghitasi di lui, d'averla derubata porta Juan de Cárcamo, alias Andrés Caballero, sull'orlo del patibolo. La resipiscenza della vecchia gitana lo salva rivelando il ratto. Di più: attiva le agnizioni, favorisce il matrimonio tra i due giovani ripristinando l'ordine antico. Storia di travestimenti. Di identità fluttuanti. Declinata, su una varietà di scenari. E di registri e generi. L'«esordio» sembra annunciare i chiaroscuri della «picaresca»¹⁸. Come del resto il primo ritratto di Preciosa. Ma presto la fanciulla conquistando il proscenio ingentilisce gli sfondi. Le arti furbantesche sono cancellate dalla grazia nel can-

¹⁸ «Pare che gitani e gitane siano venuti al mondo solo per rubare: nascono da genitori ladri, sono allevati tra ladri, studiano da ladri e alla fine ne escono ladri fatti e finiti, perfetti per ogni occasione».

to, le scabrosità della vita nomade sovrastate dall'idillio sentimentale compaginato di codici aristocratici, culto della bellezza, esercizio della poesia. Un vecchio saggio, nel mentre l'affida al suo spasimante, confeziona un ritratto di quello che ha iniziato a essere il suo mondo. Ne sortisce una felice utopia. Il nostro – dice – è spazio della libertà, della fedeltà e della perseveranza. In un accordo profondo con la natura. Il suo primitivismo felice ha mandato fuori corso «le parole tue e mio», e il concetto stesso di onore. Nelle sue parole, insomma, l'*aetas* gitana coincide perfettamente con quella aurea (con la «dichosa edad y siglos dichosos» cui gli antichi apposerò il nome di «dorados», che Don Chisciotte già evocava nel capitolo IX di Q I).

A sovrintendere il processo metamorfico, il ripudio del denaro. La vecchia gitana ne aveva in esordio tesuto l'elogio, ribadita l'onnipotenza, denunciato il potere corruttore. E la sua brama – aveva affermato – a orientare (meglio, disorientare) gli uomini, a esporli a cadute rovinose. Ripudio, del quale Preciosa è emblema. Compendio di virtù aristocratiche, le riversa sullo spazio gitano bonificandolo con la sua grazia. Riscatta e salva così come il denaro dannava e corrompeva. Sennonché una coppia siffatta è patentemente eterogenea. Tutto, insomma, congiura a fare della giovane eroina metafora d'altro. Per capire di che, converrà – con Georges Güntert – interrogare le parti del testo tradizionalmente più trascurate.

A fianco del maggiore, si dipana un altro filo narrativo: quello di Clemente. Entra in scena come rivale di Andrés Caballero. In occasione del loro secondo incontro, Preciosa gli chiede «se [...] per ventura è poeta». Per tutta risposta, quello si schermisce: «Devi sapere [...] che questo titolo di poeta sono ben pochi a meritarselo». Quanto a lui, dichiara di considerarsi piuttosto «un diletante di poesia» della famiglia «di coloro che non disdegnano di vendere i loro versi a zingari e a ciechi». Prima di formulare, della poesia medesima, puntuali «istruzioni d'uso» consegnando-

ne da ultimo un seducente ritratto nel segno del celebre passo del cap. XVI di Q II^o. «La poesia è una bellissima donzella, casta, onesta, intelligente, vivace e pudica, che si comporta sempre nei limiti della più alta discrezione. È amica della solitudine: si diverte con le sorgenti, si consola con i prati, si rasserena con i fiori e infine, diletta e ammaestra quanti la frequentano». Indizi, quelli disseminati nelle sue parole, più che sufficienti a far di Preciosa, oltre che antifrasi della vil moneta, «figura» della poesia. Condividendone, tra l'altro, la precarietà. «Bellissime donzelle» e «gioie preziosissime» entrambe, son fatte oggetto di un autentico assedio, di attenzioni e concupiscenze. Senonché è la loro stessa perfezione a pretendere disinteresse, sprezzo del sacrificio, assoluta dedizione. Per ciò stesso respingendo la peste del mercato. Sola possibile ricchezza del poeta è quella di chi è «content[o] della propria condizione». Stessa canzone per la fanciulla. La sua rocca («La sola gioia che possiedo - dice - e che stimo più della mia vita è la mia rettitudine e verginità; e non la venderò a prezzo di promesse o doni, perché in tal caso sarà come venderla e, se potesse essere venduta, sarebbe cosa di ben misero valore») resiste indenne agli assalti del denaro, essendo espugnabile soltanto con le armi «dell'amor verdadero».

E del resto, non è forse Preciosa «veridica» per antonomasia? Andrés Caballero, ormai tornato a essere Juan de Cárcamo, è messo alla prova dal *Corregidor*, padre della fanciulla, il quale vuol sapere se «è vero che è vostra sposa una zingarella che si trova tra noi». Per tutta risposta, il giovane afferma: «Se lei ha detto che io sono il suo sposo è sicuramente vero; se invece ha detto che non lo sono, anche questo è sicuramente vero, giacché non è possibile che Preciosa dica menzogne». Riconoscimento sul piano dei fatti della proibità

¹⁹ «La poesia, signor *hidalgo*, è come una delicata fanciulla di giovane età e di perfetta bellezza, che molte altre fanciulle, le quali son tutte le altre scienze, hanno cura di artticchiare, abbellire e ornare...».

della fanciulla. Ma al tempo stesso sanzione, sul piano dell'allegoria, della virtù della poesia di sublimare, in una verità sintetica e superiore, ogni contraddizione e contrasto. Per questa via *La gitamilla* è insomma manifesto della poetica del verosimile.

L'estetica del verosimile.

Tanto avviene in forza di una scelta consapevole quanto a lungo meditata. L'iniziazione di Cervantes alla pratica della letteratura - lo si ribadirà nella nota bibliografica - avviene in Italia, sotto il segno dell'aristotelismo propiziato dalla svolta posttridentina che vuole «l'arte soggetta alla vita e alla morale». Suo cardine è la distinzione tra la «verità particolare della storia» e la «verità universale della poesia». Il verosimile consiste non già nel volgere le spalle al reale (alla storia, particolare), nel precinderne. Né prescrive ci si astragga nelle regioni rarefatte della poesia (dell'ideale). Il suo protocollo d'esecuzione prevede che, muovendo dalla storia, si persegua il ravvicinamento alla poesia, traslitterando l'essere nel dover essere: «Compiuto del poeta - scriveva il Filosofo - è raccontare le cose non come sono accadute, ma come avrebbero dovuto accadere, cioè come sarebbe stato necessario e verosimile che accadesse. Infatti, la differenza tra il poeta e lo storico non dipende dal fatto che l'uno scrive in versi e l'altro in prosa [...]. La differenza risiede piuttosto nel fatto che mentre l'uno scrive le cose come sono successe, l'altro le scrive come avrebbero dovuto accadere. Da ciò deriva che la poesia contenga più filosofia e più acume che non la storia, dato che essa tratta delle cose in modo prevalentemente universale, mentre la storia le tratta in modo particolare»²⁰. Che è poi quanto ribadisce alla lettera il bacelliere Sansón

²⁰ A. Castro, *Il pensiero di Cervantes* cit. p. 102.

Carrasco nel III capitolo di *Quijote II* cercando di dirimere la contesa tra il Cavaliere della Triste Figura (sostenitore delle ragioni della verità universale) e il suo scudiero (schierato in favore della verità sensibile e particolare): «... ma una cosa è scrivere da poeta e altra è scrivere da storico; il poeta può raccontare o cantare le cose non come accaddero, ma come avrebbero dovuto essere, mentre lo storico deve scriverle non come avrebbero dovuto essere, ma come successero, senza aggiungere né nulla togliere alla verità». Insomma, ciò che fa esemplare la rappresentazione della vita è l'intervento correttivo, che la manomette in ragione di una superiore finalità che riguarda la letteratura solo — come dire? — di ritorno. In quanto la storia comprende anche le sconciature del reale, quelle stesse che la poesia omette (per ragioni morali che in definitiva coincidono con quelle estetiche).

«*El coloquio de los perros*».

Tutt'altra storia per CE e CP. Per l'ottima ragione, intanto, che la doppia novella comincia dove le altre finiscono. Da un matrimonio che, tra l'altro, in quanto «engañoso», tutto è men che cristiano. Essendo nella fattispecie basato non già sullo scambio di virtù, ma sul contagio di rogne. L'alfiere Campuzano rimedia dalle nozze con doña Etefanía la sifilide e il conseguente internamento nell'ospedale «de la Resurrección». Quanto a lei, lucra in dote catene di latte che, lungi dal valere i millantati duecento ducati, son cosa di «dieci o dodici scudi» appena. All'uscita dal luogo della sua reclusione, il primo protagonista prende a narrare la sua vita a Peralta. Testo che ne contiene un secondo, memorabile. In effetti, il convallescente riferisce d'aver a sua volta udito il racconto che Berganza fa dei suoi casi a uso di Scipione. Con questo di stravagante: che Berganza e Scipione sono due cani. Fin dall'esordio, siamo travolti da un di-

spositivo di voci che si rincorrono e si sovrappongono in un vorticoso, labirintico *tourbillon*. Quel che ne sortisce è una novella che nulla ha da spartire con le altre, per una serie di ragioni. La prima perché il «reale» vi è presentato per quel che è, senza «correzioni». La picaresca canina di Berganza insomma è schiodata di nefandezze. Cane servo di undici diversi padroni, penetra in ogni interstizio della società spagnola, di tutti offrendo la faccia peggiore. Alla catena di un garzone di macelleria, scopre che nel mattatoio si scannano animali come cristiani. Cane di pastore, annota che non i lupi, ma gli stessi guardiani insidiavano il gregge. Cane di un ricco mercante, si trova alle prese con i raggiri e la lussuria d'una negra. Cane di sbirro, è testimone del gioco d'inganni che due complici, in combutta con altrettante donne di malaffare, architettano ai danni degli stranieri di passaggio. E via elencando. Un autentico *retablo* di abnormità, al culmine del quale anche il «sorridente» Cervantes s'incupisce suggerendo al suo narratore una professione di pessimismo che più nera non si può: «Perciò torno a dire [...] che il fare male e dire male lo ereditiamo dai nostri genitori e lo succhiamo con il latte materno. Lo si vede bene nel bambino: non appena si libera il braccio dalle fasce alza la mano e fa segno di volersi vendicare di chi, a parer suo, lo offende, e quasi dalla prima parola articolata che pronuncia, dà della puttana alla balia o alla madre». La seconda e più copiosa ragione ha a che vedere con questioni di «forma». Scipione, il cane che ascolta e chiosa, nella vana attesa di farsi a sua volta narratore della propria vita, limita i suoi interventi correttivi alle «tecniche» del racconto, senza mai alludere alla eventi narrati. Destinatario non meno avvertito del lettore evocato nel *Prologo*, s'impanca a critico: dice dei due tipi di racconti («alcuni danno diletto anche se si raccontano senza preamboli e ornamenti di parole, mentre altri bisogna rivestirli di parole, di gesti del viso e delle mani, e con il mutare della voce da niente diventa-

LA ESTRUCTURA PSICOLÓGICA DE *EL LICENCIADO VIDRIERA*

Cesare Segre

Esta novela, como tantos otros escritos de Cervantes, se revela tanto más enigmática cuanto más se intenta penetrar en ella. Y confesaré enseguida que también yo, adelantando una nueva propuesta hermenéutica y aclarando tal vez algún punto, aumentaré de otra parte el número de los problemas. Cervantes acaso siga sonriéndose por haber creado tanta confusión en sus críticos.

Lo que siempre ha llamado la atención de los lectores es la neta bipartición de esta novela. Durante cerca de cuarenta páginas de la edición de «Clásicos castellanos», se narran las vicisitudes y viajes de Tomás Rodaja, desde que, a los once años, se une al séquito de un grupo de estudiantes de la Universidad de Salamanca hasta cuando se licencia en Leyes en la misma Universidad. Las cuarenta páginas siguientes recogen las sentencias y comentarios de Tomás Rodaja, convertido ya en «el licenciado Vidriera» como consecuencia de una forma de locura que le hace creer que está hecho de vidrio. En realidad, hay una tercera parte, de una sola página, en la que el licenciado abandona la Corte y parte para Flandes, donde encuentra la muerte como soldado.¹

Hallar las causas de una estructura tan insólita equivale a resolver al menos en parte los problemas de interpretación de la novela. Pero antes de interpretar, es preciso puntualizar. En esa estructura, que de momento considero tripartita pese a la brevedad de la tercera parte, la primera y la tercera parte se distinguen netamente de la segunda. Trataré de reseñar los rasgos diferenciales.

Primero. Es netísima la diferencia de estilo. El estilo de la primera y la

1. Sobre la estructura, véase F.P. Casa, «The Structural Unity of *El licenciado Vidriera*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI (1964), pp. 242-246. La división en cuatro partes (J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1969⁹, p. 37) ha sido justamente rechazada por otros estudiosos. La tripartición se halla en J.B. Avalle-Arce, *Three Exemplary Novels in the Original Spanish*. «*El licenciado Vidriera*», «*El casamiento engañoso*», «*El coloquio de los perros*», Nueva York, Dell, 1964, y en J. Joset, «Bipolarizaciones textuales y estructura especular en *El licenciado Vidriera*», en *Imprévue. Études Sociocritiques*, 1 (1981), pp. 95-103. En cualquier caso, la estructura tripartita es válida para la fábula, pero la tercera parte permanece narrativamente embrional. Por ese motivo, es oportuno hablar de estructura bipartita, aun reconociendo la existencia de una tercera parte no desarrollada.

tercera parte es decididamente diegético. Tomás Rodaja toma la palabra tan sólo dos veces para definir concisamente los motivos de su conducta. Por lo demás, es el narrador quien cuenta sus pensamientos y reflexiones, haciéndole de portavoz. En la segunda parte, en cambio, la trama narrativa es inexistente y predominan las intervenciones en estilo directo o indirecto del «licenciado Vidriera». Las fórmulas sintácticas para enmarcar las frases del licenciado son bastante uniformes: «respondióle», «a lo cual respondió», «y respondióle»; y para el estilo indirecto: «de los zapateros decía que», «de los pasteleros dijo que», «de los titereros decía mil males», «de los músicos y de los correos de a pie decía que», etc. En una palabra, esta segunda parte pertenece plenamente a la serie de textos paremiológicos atribuidos a un solo autor (o portador de sabiduría), a diferencia de las más comunes recopilaciones de *auctoritates*. Baste pensar en *Sydrac* y en sus derivados, en *Salomon et Marcolfus* y en sus versiones y refundiciones, hasta el *Bertoldo* de Giulio Cesare Croce, de 1608; una tradición que tal vez se tuvo presente en la invención de Sancho Panza.²

Segundo rasgo diferencial. La concepción del cronotopo es completamente distinta en la primera y la tercera parte con respecto a la segunda. El cronotopo de la primera parte corresponde a más de un decenio y se extiende desde España hasta Flandes y las más célebres ciudades italianas; el de la tercera parte tiene una duración no especificada, pero quizá larga, y de nuevo se halla localizado en Flandes. Por el contrario, el cronotopo de la segunda parte afecta sólo a dos lugares, Salamanca y Valladolid, y carece de espesor cronológico, aunque al final nos enteremos de que la locura del licenciado duró «dos años o poco más».

Tercer rasgo diferencial. La polionomasia, a la que Cervantes recurre con frecuencia, también en el *Quijote*, no produce tan sólo aquel perspectivismo de que hablaba agudamente Spitzer, sino que subraya también las fases de la vida del personaje.³ En la primera parte, es Tomás Rodaja, en la segunda es el licenciado Vidriera, o también, como lo llama un «mozo de mulas», señor Redoma; en la tercera parte, se convierte en el licenciado Rueda, con una explícita toma de posición onomástica: «yo soy el licenciado Vidriera; pero no el que solía: soy ahora el licenciado Rueda». Creo que debe reflexionarse sobre la primera intervención en estilo directo del protagonista de la novela. Al preguntársele cuál es el nombre de su patria, declara: «ni el della ni el de mis padres sabrá ninguno hasta que yo pueda honrarlos a ellos y a ella». Es una variante del procedimiento caballeresco por el que la conquista del nombre coincide con la conquista de una personalidad y de una función social. El protagonista no se ha conquistado aún tanto honor como para poder

2. El contraste entre las dos partes de la novela es puesto de relieve por A. Singer, «The Sources, Meaning, and Use of the Madness Theme in Cervante's *El licenciado Vidriera*», *West Virginia University Philological Papers*, 6 (1949), pp. 31-53, en p. 45.

3. Importante al respecto Francisco García Lorca, «*El licenciado Vidriera* y sus nombres», *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), pp. 159-168; luego en *De Garcilaso a Lorca* (edición y prólogo de C. Guillén), Madrid, Istmo, 1984, pp. 123-138.

forma de defensa cuando el licenciado Vidriera enloquecido teme romperse «al vestirse algún vestido estrecho», y empieza a deambular por las calles con «una ropa parda y una camisa muy ancha, que él se vistió con mucho tiento y se ciñó con una cuerda de algodón». Cuando luego el licenciado se cura y los chicos que le siguen «le vieron en tan diferente hábito del que solía», todavía creen que persiste en su loca discreción, dado que «también puede ser loco bien vestido como mal vestido». La locura lleva a una neta contraposición: la voluntad de saber, que es un elemento constante en todas las experiencias de Tomás, y la indeterminación de los medios empleados para conseguir dicho conocimiento. De esta forma, en la vida práctica, Tomás se vuelve completamente loco, mientras que, enunciativamente, alcanza el máximo de la sabiduría.

Pero indicando la fama y la honra como sus objetivos, Tomás verifica una idealización en la que deberemos detenernos. Cuando, ya cuerdo, se verá en la imposibilidad de ejercer la abogacía, declarará: «Aquí he venido [...] para abogar y ganar la vida; pero si no me dejáis, habré venido a bogar y granjear la muerte». Tenemos la misma oposición *muerte/vida* usada a raíz de las armas, con la única diferencia que ahora *vida* se encuentra en el muy prosaico sintagma *ganar la vida*. Es más: en las últimas dos páginas, la isotopía del sustentamiento se hace dominante: «no hagáis [...] que lo que alcancé por loco, que es el sustento, lo pierda por cuerdo»; y luego: «Perdía mucho y no ganaba cosa».

Fortalecidos con estas observaciones, podemos ahora releer la novela como la historia de una tentativa de afirmación social por parte de un modesto labrador: una afirmación que, si bien tiene como coronamiento la fama y la honra, tiene como sostén indispensable la situación económica. Tomás, en la primera parte de la novela, resuelve el problema gracias a la generosidad de los compañeros que encuentra. Al servicio de los caballeros que lo conducen a Salamanca, éstos pronto van a considerarle no como a su criado, sino como a su compañero. Cuando los caballeros se trasladan a Málaga, Tomás, deseoso de seguir los estudios en Salamanca, recibe de ellos una generosa subvención: «con lo que le dieron se pudiera sustentar tres años». Más adelante, es don Diego Valdivia quien le ofrece su ayuda, si bien Tomás no quiere alistarse entre sus soldados: con él realiza parte de sus viajes, volviendo al fin a Salamanca, donde lo acogen de nuevo sus amigos, de modo que «con la comodidad que ellos le hicieron prosiguió sus estudios hasta graduarse de licenciado en Leyes».⁸

Es en este punto que cabría plantearse el problema de la independencia económica; pero la aparición de la locura interrumpe la parábola. La locura de Tomás es mucho más simple que la de su mucho mayor hermano don Quijote. El licenciado Vidriera, en efecto, es loco sólo en su comportamiento

8. Esta facilidad en hacerse amigos y protectores me deja perplejo ante la opinión de Ruth S. El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes's «Novelas ejemplares»*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1974, pp. 56-69, según la cual lo que caracteriza al *licenciado* es el miedo de los demás, la incapacidad de comunicar con ellos.

práctico de hombre de vidrio; pero la lucidez y la verdad de sus palabras no desaparecen jamás. Vestido pobre y ridículamente, seguido de enjambres de muchachos y de adultos, desempeña el papel tradicional del loco inocuo, curiosidad y diversión pública. Sus amigos, y quizá también el público, le garantizan lo poco que le sirve para vivir. Y lo que determina su futuro no será la locura, sino la discreción que la acompaña.

Vidriera loco expresa por vez primera lo que ha aprendido con el estudio y con la observación atenta de la realidad. Toma la palabra gracias a la locura, después de haber hablado poquísimos como cuerdo y haber dejado que sus pensamientos los expresara el narrador. Vidriera disfruta de aquella especie de impunidad de que gozaban los locos; una impunidad que estaba en estrecha relación con las *libertates decembris* y con los excesos carnavalescos de la Edad Media. Como es sabido, en aquel período se verificaba una especie de locura colectiva que implicaba la subversión de las jerarquías, la irrisión de lo que era considerado sacro y venerable. De estas transgresiones autorizadas proceden las derivaciones renacentistas y barrocas, especialmente en el teatro, que admitían una locura personalizada e individualizada también fuera del estricto período carnavalesco, con tal de que estuviera representada por un personaje desgajado de la masa y al propio tiempo codificado, mejor, marcado. Nace así el bufón, el bobo, el gracioso, el *fool*: función autorizada en vez de licencia temporal. Es precisamente su carácter institucional el que exige al bufón o al *fool* lo que, aparte de la diversión, los hace más preciosos: el enunciar verdades, eso es, el expresar como locos aquella sabiduría que sería imprudente expresar como cuerdos.

Es el pueblo de Salamanca y de Valladolid el que, visto el tipo de locura de Vidriera, le atribuye el papel de enunciador de verdades, aunque sean desagradables o duras. Pero el mismo pueblo no puede admitir que Vidriera, con la misma facilidad con que se ha convertido en el licenciado Rueda y se ha vestido «como letrado», transforme en privada su sabiduría pública y obtenga una recompensa en lugar de las piadosas subvenciones. La afirmación social tiene sus reglas y sus precisas delimitaciones; la locura ha llevado a Tomás más allá de sus límites, fuera de las reglas. Como abogado, pudiera haber vendido la quintaesencia de su sabiduría en el interés de los clientes y se hubiera afirmado como a su prójimo y cómplice, conquistando un puesto preciso en la sociedad. Por el contrario, él ha generalizado su sabiduría en los contenidos y la ha regalado a todos, sin preocuparse de zaherir a los destinatarios de sus asertos epigramáticos. La serie de sus enunciaciones no deja indemnes a categorías ni profesiones, a la aristocracia ni a la justicia, es decir, sus arremetidas fustigan la misma sociedad en la que el licenciado pretende insertarse. La multitud que continúa siguiéndole quiere también recordarle que no es posible una marcha atrás tan inconsulta.

Se comprende entonces por qué el licenciado Rueda acaba por dedicarse a la carrera de las armas que había rechazado en la primera parte. Tras haber avanzado con tanta perseverancia en su propia afirmación social, la locura lo ha desviado hacia una dirección desde la cual ya no es posible volver

al camino elegido. Y se encamina por la nueva vía, tratando, y consiguiendo, «eternizar por las armas» la vida que había querido «eternizar por las letras». De esta forma, encuentra una muerte acompañada de la fama, en vez de la muerte oscura con que le amenazaba la falta de trabajo como abogado. Es un tercer movimiento de la Rueda de la Fortuna, o de aquella rueda que Tomás tenía, o se había atribuido, como apellido.⁹

Tras haber examinado la estructura al tiempo narratológica y sociológica de nuestra novela, es el momento de pasar a la estructura psicológica. Lo hago con extrema cautela, consciente de moverme en un terreno más bien resbaladizo. No es prudente el examen psicoanalítico de un personaje que ha existido sólo en la invención de Cervantes. Tampoco es prudente el examen psicoanalítico de la invención de Cervantes, partiendo de sus conocimientos médicos y psicológicos. Desde luego, Cervantes de locos entendía lo suyo: piénsese no sólo en el gran don Quijote, sino también en Cardenio, sin contar a los predecesores de don Quijote, que cita atentamente.

Ha sido repetidamente observado el parecido entre la historia de Tomás Rodaja y la de don Quijote. Tomás está totalmente abocado al estudio del derecho y de las letras, así como don Quijote lo está a la lectura de los libros de caballerías. Don Quijote cuerdo sale rápidamente de escena, y lo mismo Tomás Rodaja. Ambos son de modesta extracción, y su pasión por la lectura es una forma de afirmar una personalidad superior al papel que les ha asignado su nacimiento. Hay sin embargo una diferencia sustancial: Tomás Rodaja no enloquece por culpa de sus lecturas, como don Quijote. La locura de Tomás es muy singular, pero se han encontrado muchos casos equivalentes en la historia y en los tratados de medicina del tiempo.¹⁰

Recuerdo, por ejemplo, que en 1582 Lorenzo Selva, *Della metamorphosio cioè trasformazione del virtuoso* (Florencia), cuenta de un hombre que creía ser un vaso o recipiente de vidrio, y Tommaso Garzoni, en *Theatro de vari e diversi cervelli mondani* (Venecia, 1583), habla de uno que, creyendo que se había vuelto de vidrio fue a Murano para que le dieran forma de «inghista-ra», una especie de garrafa. Andreas Laurentius, *Discourse of Melancholike Diseases*, traducido en inglés del francés (1599), cuenta, entre otros casos análogos, el de aquella señora que creía ser de vidrio; por lo demás, hablaba maravillosamente y conversaba de buena gana con los amigos, con tal de que no se le acercaran. Unos quince años después de la segunda parte del *Quijote*, el padre Nieremberg recordaba que Gerson alude a cierto loco que se negaba a andar porque decía que tenía los pies de vidrio, y a otras análogas locuras

9. Algo diferente la interpretación sociológica de J. J. Josep, «Libertad y enajenación en *El licenciado Vidriera*», en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 613-619.

10. Para un cuadro general, véase A.G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*, t. II, Madrid, CSIC, 1958, cap. V; A.G. Engstrom, «The Man Who Thought Himself Made of Glass, and Certain Related Images», *Studies in Philology*, LXVII, 3 (1970), pp. 390-405; A. Vallejo Nájera, *Literatura y Psiquiatría*, Barcelona, Barma, 1950, pp. 43-49 y J.L. Laurenti, «Datos sobre los síntomas de la esquizofrenia experimental a base del "hechizo" en *El licenciado Vidriera* (1613)», *Folia Humanistica*, V, 59 (1967), pp. 927-938, hablan de *esquizofrenia paranoide*.

provenientes de Galeno (*De locis affectis*, 3, 10) e Hipócrates. El médico Antonio Ponce de Santa Cruz, en un estudio sobre la melancolía publicado en 1622 (*In Avicennae Primam Primi ad Philippum IIII Hispaniarum Indiarumque Regem Potentissimum*), señala el caso de un loco de vidrio. Característico del relato es su andadura novelesca: no sólo se describen los síntomas del enfermo, sino que se narra la terapia un tanto arriesgada con que se le devolvió el uso de la razón: incendiando la paja en la que le aconsejaron se acostara para no romperse y encerrándolo en su cuarto con el fin de obligarle a golpear fuertemente la puerta para que le abrieran. No olvidemos que Ponce de Santa Cruz vivió en Valladolid en los mismos años de Cervantes, y quizá lo conoció, por lo que la fecha tardía de la publicación del volumen a cargo de su hijo (1622) no representa una dificultad insuperable.

Pellicer y Foulché-Delbosc recuerdan, en tiempos más recientes, el caso de un loco que creía ser de vidrio y no consentía que nadie se acercara a su cama, o aquel otro, de la hermana del cardenal de Richelieu, que no osaba sentarse «por decir que tenía las asentaderas de vidrio y no quebrarse». El precedente más atendible propuesto hasta ahora parecía ser el del humanista alemán Gaspar Barth, nacido en 1587 y traductor en latín de la *Celestina*, de la *Diana enamorada* del Gil Polo y de los *Ragionamenti* de Aretino (para los cuales utilizaba la traducción española). Barth viajó por Europa y fue también a España. Pero las dificultades son consistentes. Sus viajes, especialmente a España, tal vez son posteriores a 1612, año de la aprobación de las *Novelas Ejemplares* y, en cualquier caso, a 1604, fecha probable de la redacción de *El licenciado Vidriera*. Además, mientras que Martín Fernández de Navarrete afirma que su obsesión era justamente la de ser de vidrio, Icaza y Fitzmaurice Kelly lo niegan y, de todos modos, colocan la locura de Gaspar Barth en su vejez.

Yo creo que puedo añadir un precedente muy ilustre a esta serie de hombres y mujeres de vidrio: el rey Carlos VI de Francia. Empeñado en defender la integridad territorial de su país, consiguió la victoria de Roosebeke contra los Flamencos, induciéndoles a la paz de Tournai: luego emprendió una guerra contra los autonomistas bretones. Fue justo mientras entraba en su territorio cuando a Carlos VI, en 1392, le aquejó por vez primera la locura que ofuscará toda su vida, arrastrándola hacia su escuálido fin.

De esta locura habla Enea Silvio Piccolomini en sus *Commentarii*. Sus expresiones son netas: «morbo quem vocant maniam subito corripitur», «corruptum eius cerebrum plane intellexerunt», «sub insano principe», «regis dementia». Pero, ¿en qué consiste la locura de Carlos VI? Oigamos a Enea Silvio:

Existimabat nonnunquam se vitreum esse, nec tangi patiebatur. Virgas ferreas vestimentis inserebat multisque modis sese armabat ne, cadens, frangeretur.¹¹

11. Enea Silvio Piccolomini (Papa Pío II), *I Commentarii* (edición a cargo de L. Totaro), Milán, Adelphi, 1984, libro VI, cap. 4. Sobre esta posible fuente, véase mi «Enea Silvio, Cervantes e gli uomini di vetro», *Filologia e critica*, X, 2-3 (1985), pp. 366-371.

Tenemos, pues, como para el licenciado Vidriera, la convicción de ser de vidrio, el temor de romperse, la adopción de trajes que eviten el peligro de los golpes. No es necesario pensar que Cervantes conociera los *Commentarii*, de todas formas ya en imprenta en 1584 (Roma), aunque Enea Silvio era autor archiconocido por la *Historia de duobus amantibus*, que es una de las fuentes de la *Celestina*. La locura de Carlos VI, en efecto, era muy conocida, la recuerdan también los cronistas y aún recientemente ha sido mencionada en una compilación divulgativa como *A Distant Mirror* de Barbara W. Tuchman. Cito: «Con el pasar del tiempo los ataques de locura del soberano acabaron por ir y venir sin que fuera posible preverlos; en un año, en 1399, tuvo nada menos que seis ataques a cuál más grave, hasta que llegó al extremo de acurrucarse en un rincón por creerse de vidrio».¹²

Tanto la vieja como la nueva documentación me parece demuestran que la locura del licenciado Vidriera era bastante difundida en tiempos de Cervantes.¹³ Además, debe advertirse que la lectura de los testimonios muestra que esta locura no insiste en la transparencia, sino más bien en la fragilidad del vidrio, de ahí el temor de romperse que acusan todos los enfermos. Por consiguiente, se trata de una psicosis delirante, no atestiguada en la psiquiatría reciente, pero afín a aquella por la que los enfermos temen perder su unidad física, es decir, temen hacerse añicos. Me parece interesante, no para nosotros los críticos, sino para los estudiosos de la psique, esta variabilidad de las manifestaciones patológicas en el tiempo.

Pero es necesario examinar también el factor que ha desencadenado la locura del licenciado Vidriera, quien hasta entonces se había comportado de manera aparentemente normal. Veamos atentamente las fases del episodio decisivo. Llega a Salamanca «una dama de todo rumbo y manejo», es decir, una mujer del partido. Muchísimos estudiantes sienten el impulso de visitarla, y también Tomás, pero sólo para constatar si ya la había conocido antes, desde el momento en que ella decía haber estado en Italia y Flandes. Al primer encuentro, la mujer se enamora de Tomás, quien, en cambio, tenía tan pocos deseos de verla, que «si no era por fuerza y llevado de otros, no quería entrar en su casa». La mujer recurre a un filtro de amor, y éste, tras llevarle a las puertas de la muerte, le deja víctima de la extraña enfermedad mental.

Es demasiado simple pensar, como alguien ha hecho, que la locura sea efecto del filtro:¹⁴ esto reduciría la función de la cortesana a un pretexto del todo superfluo. Debe en cambio hacerse hincapié en el hecho de que a las instancias de la mujer, Tomás no responde con la indiferencia, sino con resentimiento, tratando de evitarla y acentuando su pasión por el estudio: «él aten-

12. B.W. Tuchman, *Uno specchio lontano. Un secolo di avventure e di calamità. Il Trecento*, Milán, Mondadori, 1979, p. 588.

13. Cita ejemplos modernos A.G. Engstrom, art. cit., p. 397, remitiendo también a tratados de psiquiatría, como W. McDougall, *Outline of Abnormal Psychology*, Nueva York-Chicago, 1926, p. 384, y W. James, *The Principles of Psychology*, t. II, Nueva York, 1890, pp. 114 ss.

14. Es la opinión de Laurenti, art. cit., quien hace de Cervantes un precursor de la psiquiatría experimental.

día más a sus libros que a otros pasatiempos». La comparación entre la atracción de los demás estudiantes y la animadversión de Tomás permite suponer que Tomás, en ese encuentro, ha sufrido un trauma sexual. Que la mujer actúe como símbolo de sexualidad y además por capricho personal, lo dice la opción del membrillo como receptáculo del hechizo: «el membrillo, como notan los comentaristas, estuvo consagrado a Venus».

La transformación en vidrio puede ser una excelente respuesta a la agresión del sexo. Se subraya, en efecto, en el licenciado Vidriera, el temor del contacto físico y en particular de los abrazos: «cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces», «que no se le acercasen, porque le quebrarían»; una vez que «arremetieron a él y le abrazaron», el licenciado cayó al suelo desmayado. Además, se subraya con toda evidencia una especie de proceso de espiritualización en Tomás, quien, por ejemplo, se reduce a agua y fruta, mientras que «carne ni pescado, no lo quería». Es en esta perspectiva en la cual debe leerse la explicación que da Vidriera de la eficacia de su inteligencia después de su presunta transformación: «el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más promptitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre». Alusión a la separación entre cuerpo y alma, que encaja perfectamente en la *Spaltung*, en la escisión del yo, propia de la esquizofrenia. Y hay quien ha visto en el vidrio un símbolo de virginidad, comparándolo al himen.¹⁵

Al negarse a ver a la cortesana, Tomás enuncia un noble programa de vida: «él atendía más a sus libros que a otros pasatiempos». Pero si se examina toda su vida anterior a la luz de este programa y se constata la continuidad de su dedicación al estudio y a la observación de las cosas, de su tensión hacia la fama y la honra, cabe preguntarse si no estamos ante un caso de transformación de la libido en impulso hacia la afirmación intelectual y social.¹⁶ Añádase a ello la indiferenciación antes señalada de sus ocupaciones (del estudio a los viajes, con alguna atracción por las armas). Es como si Tomás viviera una adolescencia prolongada, aplazando la adopción de una fisonomía viril y, también, por tanto, la toma de posición ante el sexo. Aunque Tomás sea ya hombre, el trauma que le produce la cortesana es casi un trauma infantil.

Adentrándonos mayormente en este terreno, se pueden percibir en Tomás numerosos indicios de narcisismo: el buscar en jóvenes coetáneos aquel afecto de la madre que ya no tiene (recuérdese que ha truncado sus relaciones familiares), el contar exclusivamente a sí mismo cualquier proyecto y actividad, el evitar toda carga libídica. Pero no quiero alardear de una competencia que no poseo. De todas formas, merece la pena notar que también la estructura de la novela es una estructura esquizofrénica: primero la vida en el mundo, luego el delirio y la actividad juzgadora realizada, en cierto modo, desde fuera del mundo, o sea desde la locura. Sin duda Cervantes podía concebir por sí solo esta estructura dual y contrapositiva.

15. W.S. Inman, «The Symbolic Significance of Glass and Its Relation to Diseases of the Eye», *The British Journal of Medical Psychology*, XVIII (1939), pp. 122-140.

16. Laurenti, art. cit., p. 394, habla de complejo de inferioridad y de supercompensación.

En el plano de lo simbólico, además, la intervención de la mujer pública puede tener una notable importancia. La enseñanza pública del licenciado Vidriera, una enseñanza impartida fuera de las reglas y de los lugares prescritos, es el resultado de una locura causada por una mujer pública. La socialización indisciplinada del saber corresponde de algún modo a la socialización indisciplinada de la libido por parte de la cortesana. El trauma de la libido pública provoca la súbita manifestación pública de una sabiduría que Tomás hasta este momento ha mantenido en silencio y como arrinconada para uso de su propio narcisismo (el deseo de fama). Una vez cuerdo, Tomás Rueda deberá renunciar a dicha publicación de la sabiduría y dirigirá su libido desviada a las armas y al deseo de gloria.