

Dispensa A.A. 2023/2024

Letteratura e cultura spagnola I

Prof. Andrea Bresadola

II. CRITICA

- A. D'Agostino	<i>Storia della lingua spagnola</i> (LED, 2001)	2
- H. J. Chaytor	“Verso y prosa, literatura para oír y literatura para leer” (<i>Historia y crítica de la literatura española</i> , Crítica, 1979)	12
- M.G. Profeti	<i>L'età d'oro della Letteratura spagnola: Il Cinquecento-Il Seicento</i> (Nuova Italia, 1998)	15
- P. Crovetto	“Introduzione alle <i>Novelle esemplari</i> di Cervantes” (Einaudi, 2002)	76
- C. Segre,	“La estructura psicológica de <i>El Licenciado Vidriera</i> ” (<i>Actas I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas</i> , Anthropos, 1990)	86
- M.G. Profeti	“I viaggi della narrazione, la narrazione del viaggio” (<i>Raccontare nella Spagna dei Secoli d'Oro</i> , Alinea, 1996)	96
- G. Torrente Ballester	<i>Crónica del rey pasmado</i> (Trad. italiana di A. Bertolotti: <i>Scherzo in re maggiore</i> , Frassinelli, 1992)	112

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 "yeísta"; 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, Ė, 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 [ɔ], 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 *dezir* 'dire'; [s] vs [z]: *expeso* 'fitto' vs *espeso* 'speso'; [β] vs [z]: *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 italiano, che è uno dei rami principali dell'indoeuropeo. Lo spagnolo, come il portoghese, 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 Tago 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 italico); 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 sovranregionale (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 chiamare *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-

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 Arcebispo 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 meccanicistica) 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 corrispondenti 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:

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 non 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 le volte le hanno trasformate in modo da renderle irriconoscibili: dal lat. *CASA* allo sp. *casa* nessun suono sembra mutato (cambia in realtà il significato, da 'capanna' a 'casa'; ma cf. il punto i); 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 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', *MINUTUM* > *minuto* e *menudo* 'piccolo'; *TITULUS* > *título* e *tild* 'tild' (segno diacritico sulla *ñ*, che rende 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. *vigilo* < *SAECULUM*, se fosse stato termine popolare avrebbe dato qualcosa come **sejo* o forse **sejo* 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* > *cálido* ('brodo') e *cálid* ('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 *STUDIUM* > *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*

> *salir*, SEMINARE > *semlrar*, SITE > *sed*), ma in molti casi passa a un altro suono (SAPONE > *jabón*, SEPIA > *jibia*, SERRARE > *cerrar*). 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* (< *reína* < REGINA) che sono i termini 'più forti' della famiglia (ma in sp. antico esistevano anche *regno* 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 > *poca* 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 (il che non è affatto lo stesso) e una voc.: [páukʊ], non [páukʊ]. 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 lessia; per es. dato che in castigliano FENUCULU e GENUCULU confluiscono entrambi in *hingo* ('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 *asotismi*): BELLU 'guerra', che già di per sé si confondeva con BELLU 'bello', è sostituito dal germ. WERRA. Oppure il desiderio di enfasi ed espressività: OS è sostituito da ROSTRUM (propriamente

1. Introduzione

19

'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 *AFFILARE (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 *vio*) si pronunziava con fricativa palatale sonora [óxo], in sp. mod. *gjo* si pronunzia con fricativa velare sorda [óxo]. Caso notevole di differenza della grafia: il lat. CASA ha la -S- sorda, lo sp. ant. *cata* 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.)

³Expoliavi me tunica mea, quomodo induar illa?

Lavi pedes meos, quomodo inquinabo illos? [...]

⁵Surrexi ut aperirem dilectio meo;

Manus meae stillaverunt myrrham, Et digiti mei pleni myrrha probatissima.

⁶Pessulum 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.

⁴Despoñéme de la mi saya, ¿cómo me la vistré?; lavé los mis pies; ¿cómo los ensuziaré? [...]

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

⁶Abri el pestiello de mi puerta a mi amado, mas pariera él dende, e era ya pasado. Ríiose la mi alma pues que el mio amado llamó; busqué'l, e no'l fallé, llamé'l, 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): *alcachofa, atalaya*; aumentano le parole ossitone (*algodín, marfil*), molte con finale vocalico (*carneí, maravedí*); aumentano anche le parole parossitone con finale consonantica (*arxícar, alférez*) 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 Nava-rra.

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 iberoromanzi 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 > *hinestra*, *IENUARIU (per IANUARIU) > *enero*; negli altri dialetti restano: leon. *germano*, arag. *giniestra*. Cf. anche gal. *xesta*, pg. *giesta*, ast. *xines-ta*, cat. *ginesta*; gal. *xaneiro*, gal. *xaneiro*, ast. *yeneiro*, arag. *genero*, cat. *gener*.
 - ii) La F- iniziale in cast. si aspira e dopo diletta: FURNU > *horno* (§ 14, a, 1); negli altri dialetti resta: leon. e arag. *forno*. Cf. anche gal. e pg. *forro*, ast. *forru*, cat. *forri*. Quanto alla F-, si ricordi che gli spagnoli emblemizzarono 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 *finjo*, / que es su letra de Fernando».

- iii) I gruppi L+IOD, K'L, G'L in cast. passano a [dž]/[ž] e poi a [x]: FILIU > *hijo*, SPECULU > *espigo* (§ 20, d); in leon. si ha *fayo* e *espello*, in arag. *fillo* ed

6. La nascita del castigliano

espillo. Cf. anche gal. *fillo*, pg. *filbo*, ast. *fjyu*, cat. *fili*, gal. *espello*, pg. *espello*, ast. *epjyu*, cat. *espill*.

iv) I gruppi -KT- e -(U)LT- in cast. passano a [š]: LACTE > *leche* (§ 14, b, 2) e MULTU > *muello* (§ 20, d); in leon. e arag. *leite* e *muello*. Cf. anche gal. e pg. *leite*, ast. *leche* (= cast.), cat. *llet*, gal. *moito*, pg. *muello*, ast. *munchu* (con [š] 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, d)) e poi a [θ]: PISCE > *pez*; in leon. e arag. a [š]: *peça*, *peix*. Cf. anche gal. e pg. *peixe*, ast. *peix*, 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. *giyju*, cat. *ull*.

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 [š]: CLAMARE > *xamar* [šamar]. In arag. si mantengono i gruppi (come in cast. 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 > *carrera* 'corsa' (leon. *carrera*), TAURU > *toro* (leon. *touru*).

(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 *khargiat* (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 frase seguente (costruita con parole mozarabe tutte attestate) *bechar la dolche sache del fillalo*, con la sua corrispondente italiana *baciare 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.

Con il sec. XI comincia il processo di integrazione della penisola iberica nella comunità dei popoli cristiani e romanz, 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 mozarabo 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', *fraile* 'frate', *hereje* 'eretico', *monje* 'monaco', *prete* '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', *mercante* 'mercante', *ruiseñor* '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) *ával* 'malvagio' (provenzalismo), *trobar* 'comporre un testo letterario' (provenzalismo).

Nella fonetica il modello francese fa aumentare considerevolmente il numero delle parole apocopate (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 *dixes* 'dissi', *faz* per *face* 'fa', *grand*, *noch*, *partios* per *partiose* 'se ne andò', *puent*, *tot* per *todo* ecc. E a volte, cadendo la voc., la cons. "esposta" si modifica (in genere si assorda: *nueve* > *nuev* > *nuef*, o, nel caso della [X], si depalatalizza: *valle* > *val*). Il

(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 *carrera* 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 *Silenes* (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 *Silenes* 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 = lucco" (cioè *luogo*); "erubescunt = se ber-*gu[n]dian*" (*se vergognan*, cioè *se avergüenzan* 'si vergognano'); nelle *Silenes* "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 Salbatore, qual dueno get ena honore, e qual dueno tienet ela mandatiõne cono Patre, cono Spiritu Sancto, enos sieculos delos [sic]culos. Facanos Deus omnipote[n]s tal serbijio fere ke de-
nante 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».

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 *ch* per l'affricata prepalatale sorda (si noti che in antico fr. *ch* si pronunciava [tʃ], non [ʃ]). 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 *sayagues* (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 *epErA* e *orquEstA*, assonanzate in *-e-a*), 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, promuovendo -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 derecho, e puso las otras que entendió que complían; 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 'derecho'. 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 derecho*) 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. Parallelamente 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, cerca 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: *señal, señal, señal, ignial, senial, senial, senial* ecc., e in certe zone periferiche del cast., anche *senhal* 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. *tāto* vale *tanto*, *āia* 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 sostituirli con parole schiettamente castigliane: così il re preferisce *longueza* e *ladeira* a *longitud* e *latitud*, *estrellero* a *astrólogo*; e quando non li può evitare si preoccupa di glossarli: «*rector*, que quier tanto dezir como regidor del estudio». («Rettore, che significa direttore dello studio [*studio*, 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 fonematico). 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 ([š]) scritta normalmente x) [§ 14 o 25] e sonora ([ž]), scritta j o g) [§ 20]; anche qui ci sono coppie minime: *fixa* ([hišo] < FIXU, 'fisso') e *fiyo* ([hižo] < FILIU, 'figlio');
- iii) affricata palatale sonora ([dž]), scritta j o g) [§ 20] probabilmente fase anteriore della fricativa palatale sonora [ž]; si oppone alla sorda [tš]: *coyo* ([kózo], *kózo*) < COLLIGO 'prendo' e *cacho* ([kóšo] < COCTU, 'cotto') (1);
- iv) fricativa alveolare sonora ([z]), scritta s) che si oppone alla sorda ([s]), scritta anticamente s): *oso* [ózo] < *AUSO, 'io oso', presente di *osar* e *osso* [lóso] < 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'etimologia: si pronunzia [b] quando nell'etimo c'era una [p], si pronunzia [β], quando c'era una [b] o una [w]. Per es. *riha* (con [b]) < RIPA, mentre *haber*, scritto normalmente *aver* (con [β]) < HABERE e *vida* (con [β] iniziale) < VITA. Coppia minima: *nebos* [wéboš] < OPUS contro *buevos* [wéboš] < *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-díoses*;
 - ii) participi passati in *-udo*, come *coñoscudo* 'conosciuto', *entendudo* 'inteso' ecc., mod. *conocido*, *entendido*;
 - iii) perfetti forti poi passati a una forma regolare: *miso* 'mise' (mod. *metió*), *nasco* 'nacque' (*nacáo*), *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*), *teníe* '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 [K] 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 [K] 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*.
 - o) 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 sygo* 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: *Díjome* (non *Me díjo*); 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 *¡Válgame Dios!* o in un caso come la parola *péame*, 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 gaños*, 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', *al* 'altro' (< *ALID per ALIUD - la parola *al* sopravvive nel proverbio con omoteleuto «Debajo del sayal hay ál» [lett. 'Sotto il saio c'è dell'altro'], con allusione ai frati ipocriti.), *asmar* '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 [dž] > [ž] è anche del fr., dove *juge* ('giudice') passa da [džüdže] a [žüž]; curiosità: l'inglese ha preso in prestito la parola fr. quando si pronunziava con la [dž]: cf. ingl. *judge* [džadž].

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 prenasascimento 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 respondió palabras» (Villena), frasi infinitive come «vimos las islas Eolias estar» (Mena, per «vimos que estaban las islas Eolias») ecc. Parallela-mente 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 vos! 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 rabbia! Ohimè, uovo mio dai due tuorli; figuriamoci se io vi conservavo per buttarvi, Ohimè, uovo! Ahì che gallo e che gallina sarbbero 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 Cattolici (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 e il 1640 anche il Portogallo e i suoi domini passarono a far parte dell'impero spagnolo. Tuttavia, malgrado il matrimonio dei Re Cattolici, la Castiglia e l'Aragona conservarono integralmente le loro istituzioni e si divisero le zone di influenza politica: la prima non intervenne nell'espansione italiana (e infatti i primi ispanismi introdotti nei dialetti italiani sono per lo più dei catalanismi), la seconda non prese quasi parte alla scoperta e alla colonizzazione dell'America (non esistono aragonesismi nello spagnolo americano).

I due secoli degli «Austrias» (la casa degli Asburgo) sono i «siglo de oro» (secoli d'oro) della letteratura spagnola, anche se al singolare («siglo de oro») ci si riferisce al periodo di maggior fioritura, più o meno dal 1550 al 1650, epoca che costituisce le coordinate temporali nelle quali matura e si sviluppa la letteratura spagnola medievale e moderna.

Nel 1561 Filippo II porta la corte a Madrid, che diventa, grazie al censuoso 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 Díaz de Villalobos, Alarcón ecc.). 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 vermius*]. 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*, Hefter, 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 permitiera 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 *Rasos de trobar* que escribe para mostrar qué lengua es la adecuada para la poesía lírica, y afirma que «la 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 obedecía 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 «epidéticas» [o señaladoras: «Afévos ('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. Chavoy, 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 chapucero. [...]

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 alfabeto 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 celtico, 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 enojadas 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 peregrinación 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.

INTRODUZIONE

L'IMPERO E IL RINASCIMENTO

I. CARLO V IMPERATORE

Pur se non è sempre immediatamente trasparente il vincolo che lega le vicende della storia a quelle della letteratura, è tuttavia indubbio che solo di rado situazioni e fatti culturali siano estranei alle circostanze politiche nel cui seno germinano e si sviluppano. Tanto più, poi, quando una determinata epoca si configura come periodo di transizione e, pertanto, quale momento di complessa convivenza fra persistenza di modelli arcaici e spinta rinnovatrice. Poiché l'età di Carlo V, primo e unico imperatore euro-americano¹, è di quelle in cui

¹ Come scrive R. Menéndez Pidal, «Idea imperial de Carlos V», in *Mis páginas preferidas*, Madrid, Gredos, 1973, p. 251: «Carlo V, ultimo imperatore che ritenne inseparabili la città temporale e la città eterna, ultimo imperatore universale, ebbe altra caratteristica del tutto singolare: fu il primo e l'unico imperatore euro-americano». Cfr. anche P. Lahnstein, *Dans les pas de Charles Quint*, Paris, La Table Ronde, 1983, p. 47: «Carlo Quinto è il primo e l'ultimo imperatore i cui domini abbracciano il globo. Egli è il solo ad aver regnato su un impero dove, secondo una frase celebre, il sole non tramonta mai».

L'Introduzione e i capitoli I-II sono di Giuseppe E. Sansone, i capitoli III-VI sono di Maria Luisa Indini. Gli aggiornamenti bibliografici ai capitoli I-II si devono ad Agapita Jurado Santos.

convivono crisi e sviluppo², appare imprescindibile sostare, rapidissimamente, sulle fasi essenziali del suo regno. È un atto dovuto non tanto alla persona di un imperatore che, nonostante lo sfarzo cortigiano consono ai tempi³, non fu tuttavia un grandissimo mecenate, quanto all'incrociarsi di vasti fenomeni culturali – quali l'erasmismo e l'italianismo in primo luogo – con momenti della politica imperiale.

Nasce Carlo v nel segno della grandezza, non solo perché, in quel 1500, la recentissima scoperta delle Indie Occidentali già profila la grande e imminente ricchezza della Spagna, ma anche perché riunisce in sé il sangue delle dinastie di Castiglia e d'Aragona, degli Asburgo e del ramo borgognone dei Valois. Figlio di Filippo il Bello d'Asburgo e di Giovanna la Pazza di Castiglia, ebbe dunque per nonni l'imperatore Massimiliano I e Maria di Borgogna (figlia e ricchissima ereditiera dell'ultimo duca, Carlo il Temerario) nella linea paterna e, nella materna, Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona. Tutti questi potentati sarebbero stati attribuiti a Carlo nei primi vent'anni di vita senza insorgenza di conflitti, sicché il suo impero, pur riunendo terre remote fra loro e discordi per lingue e costumi, si estende dai Paesi Bassi alle terre germaniche, dalla Spagna al regno di Napoli, oltre al sempre più vasto dominio americano.

Quel che conta tuttavia, per comprendere l'impronta ideologica data da Carlo al suo impero e la filosofia che ispirò la sua conduzione della cosa pubblica⁴, è l'educazione giovanile del principe, dal momento che ai principi appresi in quegli anni egli si tenne poi sempre fedele. Il che vuol dire riportarsi alla nascita nella capitale Gand e all'istruzione tipicamente borgognona: un'educazione in cui il precetto cavalleresco – nel senso persistentemente medioevale del termine – è momento centrale⁵. Tanto si è che Carlo, educato da una persona

² Cfr. D. Alonso, *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 23-24: «Ciò, durante il regno di Carlo V, confluiscono ancora e si intrecciano confusamente le acque medievali, prossime all'estinzione, e le acque nascenti, in ribollito, della letteratura dei tempi moderni».

³ Cfr. J. Jacquot (a cura di), *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, CNRS, 1960.

⁴ V. fondamentalmente J.A. Maravall, *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid, Inst. Est. Pol., 1960.

⁵ Cfr. J. Huizinga, *Autunno del Medio Evo*, trad. it., Firenze, Sansoni,

di alte qualità quale la zia Margherita⁶ e da precettori di valore, si propone essenzialmente come un tipico, e tardo, esemplare della civiltà borgognona, proprio quella che, quale cuore pulsante dell'Europa del XV secolo, ha così mirabilmente descritto Huizinga⁷. Ottimo cavaliere, rigidamente allevato nel senso dell'onore, cattolico rigoroso, il principe di Gand, malgrado certi limiti caratteriali e anche fisici, sembra impersonare il modello del signore di un'epoca in cui, mentre molto si ricollega a tempi pregressi dello spirito cavalleresco, solo alcuni aspetti si inquadrano nel comune ritratto del principe rinascimentale⁸.

Bastino due soli esempi. Nel corso delle innumerevoli contese col cognato e suo perenne nemico Francesco I di Francia, per ben due volte (nel 1526 e nel 1536) l'imperatore ritenne di dirimere le questioni mediante la procedura della «singolar tenzone», che rinvia ai cartelli di sfida medioevali quanto a mentalità e a modo d'agire. Per altra parte, uno dei punti fissi dell'idealità politica fu la volontà di crociata. Certo, la potenza ottomana (pressante specie alle frontiere ungheresi) e il Barbarossa costituivano una grave minaccia per la sicurezza delle terre cristiane; ma quel che importa è il carattere del convincimento, visto che, oltre alle situazioni di sicurezza e predominio, agisce fortemente uno spirito di cristianesimo integralistico largamente convergente con la mentalità medioevale.

Per contro, colui che fu re essenzialmente di Spagna e dei Paesi Bassi, e solo nel senso della salvaguardia dinastica imperatore di Germania⁹, seppe circondarsi di uomini di indiscusso

1944, p. 125: «ciò che si può chiamare "l'idea borgognona" si riveste sempre delle forme dell'ideale cavalleresco [...]. Vi era una grande impresa politica che era indissolubilmente connessa coll'ideale cavalleresco: la crociata». Come ribadisce P. Lahnstein, *Dans les pas de Charles Quint*, cit., p. 43, in Carlo «per tutta la vita le nozioni di cavalleria rimarranno importanti».

⁶ Su questo aspetto importante della formazione di Carlo, cfr. K. Brandi, *Carlo V*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 34-37.

⁷ J. Huizinga, *Autunno del Medio Evo*, cit.

⁸ Come scrive K. Brandi, *Carlo V*, cit., p. 3, Carlo v «dette alla sua Casa un nuovo carattere rappresentativo in cui si fusero insieme le forme di vita cavalleresca della corte di Borgogna con la coscienza religiosa dei Paesi Bassi, la gravità spagnola con le tradizioni universali dell'antico impero romano-germanico».

⁹ Dopo l'abdicazione di Carlo, il fratello minore Ferdinando, che era già da tempo suo luogotenente nelle terre tedesche, divenne re dei romani.

valore proprio nello stile di un principe rinascimentale, come – per citare solo i due dignitari più famosi – Guillaume de Croy signore di Chièvres e il piemontese Mercurino di Gattinara (ma si ricordi pure almeno Adriano di Utrecht, poi papa Adriano VI) o, per citare due spagnoli, il suo confessore Antonio de Guevara e il segretario Alfonso de Valdés. Inoltre, risiedendo la sostanza politica dell'ideologia di Carlo nella preminente idea dinastica¹⁰, fino al punto di preferire il principio di conquista a tutto favore di quello di preservazione e consolidamento interni¹¹, vanno visti in tale prassi lo spirito dei tempi nuovi e la lungimiranza di un capo che ha allontanato da sé la risiosa idealità di uno spirito medioevale ancora ben persistente nella vita politica della Borgogna quattrocentesca¹².

Naturalmente, a monte della ferma consapevolezza dell'ideale dinastico (che guida, tra l'altro, la sua politica matri-

Proprio quel fratello che era stato allevato in Spagna, contrariamente a Carlo, e che il nonno Ferdinando il Cattolico avrebbe visto volentieri incoronare delle terre iberiche.

¹⁰ Cfr. K. Brandi, *Carlo V*, cit., p. 6: «un impero universale, che per la prima volta non si basava su conquiste ed ancor meno su un insieme di paesi tra essi omogenei, bensì sull'idea dinastica e sull'unità della fede». Cfr. anche pp. 5 e 79. Ribadisce F. Chabod, *Carlo V e il suo impero*, trad. it., Torino, Einaudi, 1985, pp. 33-34: «L'impero di Carlo V è un anacronismo; è un corpo di membra disformi, senza unità, senza alcun nesso interiore: l'unico vincolo tra Paesi Bassi e Spagna e Napoli e Sicilia e Milano e Germania è dato dalla persona stessa dell'imperatore». Lo studioso ribadisce a p. 18 come lo Stato sia concepito in quanto «dinastia».

¹¹ Cfr. K. Brandi, *Carlo V*, cit., p. 121: «L'impero di Carlo V può essere definito universale, sia per il suo carattere supernazionale e di universalità cristiana che per la sua estensione territoriale nel Vecchio e nel Nuovo Mondo. Ma non era di natura imperialistica nel senso delle conquiste. Anzi, era fondato sul principio più pacifico che si possa immaginare: sul diritto familiare». Cfr. anche p. 88. Si ricordi che, tra l'altro, l'impero di Carlo non ebbe una capitale vera e propria, a causa dei continui spostamenti della corte per tutta l'Europa. Come ricorda P. Lahnstein (*Dans les pas de Charles Quint*, cit., p. 14), «questo monarca – che è anche un tardo imperatore medioevale – non aveva una capitale del suo impero».

¹² Si ricordi che Carlo fu «tollerante per natura», come ribadisce R. Menéndez Pidal, *Gli spagnoli nella storia*, trad. it., Bari, Laterza, 1951, p. 142. Nel discorso pronunciato a Madrid il 16 settembre 1528 (scritto da Antonio de Guevara), in cui annunciava il proposito di recarsi in Italia per ricevere dal papa la corona imperiale, Carlo dice: «dal momento che le ingiurie ricevute preferisco di gran lunga perdonarle anziché vendicarle»: cfr. R. Menéndez Pidal, *Miscelánea hisórico-literaria*, Buenos Aires, Austral, 1952, pp. 139-145.

moniale, con lo sguardo aperto su tutta l'Europa) deve collocarsi il principio della sovranità imperiale, chiamata essenzialmente a difendere la cristianità. Sicché, entro una concezione già moderna dell'ispirazione politica, fa ampiamente capolino un residuo di mentalità medioevale (in pratica, la teoria dei due Soli che fu già di Dante). Infatti Carlo, se per un verso persegui con faticosa costanza un'intesa piena con i papi, per altro verso non si sentì autenticamente imperatore se non dopo l'incoronazione ufficiale, avvenuta a Bologna nel 1530 per mano di Clemente VII¹³.

È noto quanto l'impegnativa sia stata, nell'epoca di Carlo, la questione luterana¹⁴. In numerose Diete (per esempio quella di Worms del 1521, quelle di Spira del 1526 e 1542, quelle di Augusta del 1530 e 1537 o quella di Ratisbona del 1541, che sfociarono poi fatalmente nel Concilio di Trento), il principe fu chiamato a una partecipazione determinante anche in prima persona, come nel 1521 e nel 1530. Ed è risaputo anche come l'attitudine di questo re cattolicissimo fu costantemente quella di mediare soluzioni accettabili fra le parti e di prospettare arbitrati non fanatici, pur non venendo meno alla pienezza del suo credo¹⁵. Fu un atteggiamento illuminato, in cui, se una parte è da ascrivere a preoccupazioni dinastiche, politiche (specie in rapporto ai sussulti delle signorie germaniche), molta parte va anche riconosciuta a una mentalità aperta, abile e sensata, non estranea a una *Realpolitik* rapportata ai tempi: e ciò nonostante che i risultati ultimi – malgrado la pace di Augusta del 1555 – furono ben diversi da quelli che il re si augurava.

Se da questi assai sommarî cenni traspare il ritratto di una duttilità politica in cui si compongono lasciti tradizionali

¹³ Quanto all'evento che colpì enormemente l'immaginario collettivo, ossia il sacco di Roma (1527), è acquisito che non fu il re a volerlo, ma che fu dovuto alla furia dei lanzichenecchi a corto di soldo. Ciò a prescindere dalla strenua difesa di Carlo dovuta alla penna di Alfonso de Valdés.

¹⁴ Cfr., per il quadro delle relazioni fra Carlo e i protestanti, K. Brandi, *Carlo V*, cit., p. 515.

¹⁵ Proprio perché quella di Carlo fu «cattolicità sincera e profonda», come ricorda, a proposito di Lutero, F. Chabod (*Carlo V e il suo impero*, cit., p. 96). Ma giocò molto anche il carattere dell'imperatore (cfr. nota 12), il quale, nonostante tutto, registrò il più grave «scacco» proprio nella sua «lotta contro la Riforma» (cfr. P. Lahnstein, *Dans les pas de Charles Quint*, cit., p. 345).

a livello propriamente mentale¹⁶ e ampie istanze di carattere moderno, elemento altrettanto rilevante è l'ispanismo di Carlo, il quale giunge, a diciassette anni (1517), borgognone nella lingua, nella cultura e nella mentalità, in una terra che gli è ignota e senza conoscere una parola di spagnolo. Si sa bene che questo re (che fu anche un notevole epistolografo), non solo nel giro di poco tempo si ispanizzò completamente (nonostante l'ampio internazionalismo cui lo chiamava la sua stessa posizione), ma anzi radicò pienamente il suo essere in una terra che divenne l'amata patria reale, per di più assumendo quale sua guida ideale la figura, di raro valore, della nonna Isabella la Cattolica¹⁷. Basterebbe a documentare la forza di tale scelta (a prescindere dalle stesse motivazioni politiche o anche economiche, come la ricchezza proveniente dal nuovo continente), non tanto il tradizionalismo del matrimonio portoghese (e perciò iberico), quanto l'assunzione sì della corona imperiale, ma in pratica non degli stati tedeschi (lasciati alla luogotenenza del fratello Ferdinando), e perciò il primato assegnato alla Spagna, in sé e in quanto saldamente legata ai Paesi Bassi. D'altronde, quando, divorato dalla gotta e stanco della cosa pubblica, l'imperatore decide di abdicare lasciando al figlio Filippo le terre occidentali e al fratello Ferdinando le orientali, non si ritira nei luoghi della sua giovinezza, ma sceglie ancora e sempre la Spagna, facendosi costruire una residenza addossata al monastero gerolamino di San Yuste nella Nuova Castiglia, dove si spenge nel 1558¹⁸.

Un brevissimo cenno merita il livello più propriamente culturale¹⁹ del regno di chi, nonostante i limiti caratteriali²⁰,

¹⁶ Infatti, come scrive K. Brandi (*Carlo V*, cit., p. 337), «il contenuto medievale del pensiero imperiale, quanto al modo di considerare la vita, sopravvive potentes».

¹⁷ Cfr. P. Lahnstein, *Dans les pas de Charles Quint*, cit., p. 148. Esprimere qualche riserva su Carlo "spagnolo" K. Brandi, *Carlo V*, cit., p. 183.

¹⁸ Cfr. A. Viñas, *Sobre la españolización de Carlos V*, Jena-Leiden, Gronau, 1936; J.M. Jover Zamora, *Carlos V y los españoles*, Madrid, Rialp, 1963. L'abdicazione definitiva di Carlo avvenne nel 1556. Cfr. K. Brandi, *Carlo V*, cit., p. 629.

¹⁹ Basti rinviare per l'educazione intellettuale di Carlo a P. Lahnstein, *Dans les pas de Charles Quint*, cit., pp. 60-62.

²⁰ K. Brandi (*Carlo V*, cit., pp. 385-386) ricorda come Carlo non fu in effetti né un condottiero, né un diplomatico, mancandogli una vera educazione nell'uno e nell'altro campo, bensì essenzialmente un cavaliere e un

ha improntato di sé le vicende della prima metà del XVI secolo. Sappiamo che fin dalla più tenera età Carlo amò molto la musica e le testimonianze museali documentano ampiamente le relazioni con i pittori, fra cui eccelle quella con Tiziano²¹. Allo stesso modo, per attenerci solo alla intelligenza italiana (ma non si può dimenticare almeno Erasmo), il contatto con Baldesar Castiglione (nunzio pontificio in Spagna, che si spen-ge a Toledo nel 1529) o la dedica da parte di Ariosto della seconda edizione dell'*Orlando furioso* sono indizi - e non i soli davvero - dell'attenzione portata dall'imperatore alla vita culturale, attenzione la cui assenza sarebbe stata d'altronde inconcepibile in una corte rinascimentale²². Ma che in Carlo debba ravvisarsi un appassionato cultore di arti e letteratura o uno di quei grandi mecenati che tanto vigore dettero al fiorire umanistico e rinascimentale appare difficile da sostenere, tanto più quando si compia il raffronto con la corte medicea (ma anche di Mantova, di Urbino, di Ferrara) o con quella tudoriana di Enrico VIII²³.

Naturalmente, siffatti interessi non prevalgono rispetto agli obblighi politico-religiosi e non comportano né una estraneità, né un non plausibile disinteresse. Anzi, quasi per un ulteriore riscontro fra gli atti del re e lo sviluppo delle correnti letterarie, la Spagna propone una nozione di Rinascimento alquanto diversa da quella proposta dall'Italia quale centro di una vera rivoluzione intellettuale, poiché la terra iberica vive l'evento in un crocevia in cui ancora agisce consistentemente il lascito della tradizione, che poi, nel corso dei decenni, consentirà al Barocco spagnolo di esprimersi in forme così diverse da quelle italiane e di raggiungere uno straordinario fulgore.

gentiluomo «coraggioso e amico delle armi». Quanto a certi limiti anche del carattere, tutta la storiografia ne fa cenno.

²¹ Scrive P. Lahnstein, *Dans les pas de Charles Quint*, cit., p. 178, che «Per tutta la vita egli ha amato appassionatamente la musica [...]». Ma l'incontro artistico più importante fu quello con Tiziano a Bologna».

²² Tanto più che «La corte è il terreno dove l'estetica delle forme della vita si può sviluppare pienamente», per dirla con J. Huizinga, *Autunno del Medio Evo*, cit., p. 49. Si vedano, per tali aspetti, le collaborazioni (e le relative bibliografie) al volume curato da E. Garin, *L'uomo del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988.

²³ Non a caso K. Brandi (*Carlo V*, cit., pp. 338-339) parla di un «contatto [...] sommario» con il Rinascimento italiano.

2. IL RINASCIMENTO

Il sommario profilo appena tratteggiato ha avuto, quale scopo sotteso, quello di ricordare come, in forma pressoché speculare, la situazione letteraria dell'epoca imperiale si trovi anch'essa a un crocevia nel quale si incontrano lasciti tradizionali e spinte rinnovatrici. Infatti, l'età umanistico-rinascimentale della Spagna non si presenta come semplice imitazione del modello italiano o come trasferimento anodino che obliteri la sostanza intellettuale dell'individua realtà culturale (come avviene, per altro, ovunque: e si veda l'esempio francese)²⁴. Ma per meglio intendere una specificità i cui più vistosi emblemi risiedono almeno, da una parte, nell'erasmismo e, dall'altra, nella situazione della poesia (volendo trascurare quelle ulteriori singolarità costituite dalla nascita della picaresca e dalla letteratura delle Indie), occorre citare il vasto fenomeno della cultura italiana che "inventò" e proiettò ovunque nuovi modelli di vita civile e culturale.

Come ancora di recente ha ribadito uno dei maggiori studiosi, Eugenio Garin,

Il Rinascimento come periodo della storia, e della storia della cultura occidentale, nelle sue origini, nei suoi confini cronologici, nei suoi contenuti, nei suoi caratteri, nella sua stessa consistenza, è stato sempre, ed è tuttora, terreno di vivaci scontri interpretativi²⁵.

Certo, dopo la cosiddetta «rivolta dei medievisti» allo spartiacque netto instaurato fra Medioevo e Rinascimento, che trovò in Burckhardt l'interprete più autorevole²⁶, più nessuno, oggi, si sentirebbe di difendere una nozione di Umanesimo ben disgiunta da quell'altrettanto fuorviante blocco (che blocco non fu) etichettato come Medioevo. E

²⁴ Cfr. F. Simone, *Il Rinascimento francese*, Torino, SEI, 1965; J.A. Maravall, «La diversificación de modelos del Renacimiento: Renacimiento francés y Renacimiento español», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 390, 1982, pp. 551-614.

²⁵ Nell'introduzione a *L'uomo del Rinascimento*, cit., p. 11.

²⁶ J. Burckhardt, *La cultura del Rinascimento in Italia*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1952. Cfr. anche W.K. Ferguson, *Il Rinascimento nella critica storica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1969.

oramai pacificamente acquisito non solo che presenze culturali come quelle di Petrarca e Boccaccio – a pieno titolo preumanisti o anche umanisti *tout court* – garantiscono una serie di posizioni che poi saranno proprie dell'Umanesimo, ma che già nella cosiddetta Rinascita del XII secolo e, ancor prima, in quella carolingia vistosi segni, propriamente intellettuali, sono già in atto.

Con ciò si vuol anche dire (come d'altronde insegnano i maggiori studiosi di un'epoca che annovera ricerche illustri)²⁷ che le stesse partizioni cronologiche, all'interno del periodo, fra Umanesimo e Rinascimento, non hanno altra funzione se non quella di fornire una prima mappa orientativa, dato che la realtà vera è in un *continuum*, come sempre, ovviamente dinamico. È quindi utile, didascalicamente, individuare un "secolo" umanistico che corre all'incirca dalla morte del Petrarca (1374) al 1470; quindi, un "secolo" rinascimentale, che giunge fino al 1573 (anno dell'*Aminta* del Tasso), con, all'interno, un trentennio di gestazione, un altro di apogeo e, infine, un ultimo quarantennio di classicismo o tardo Rinascimento²⁸; ma, chiaramente, si tratta di una schematizzazione appena utilitaristica. Tanto più quando le stesse etichette di Umanesimo da una parte e di Rinascimento dall'altra non rendono ragione della continua osmosi.

È, d'altronde, fuor di dubbio che, almeno alla comune consapevolezza (magari scolastica), quando l'idea corre alla nozione umanistica, l'immagine si definisce nell'area del recu-

²⁷ Come è facile intuire, la bibliografia sul periodo è gigantesca e include nomi di prestigio, a partire da quelli di R. Sabbadini, F. Flamini, V. Rossi, B. Croce, E. Cassirer, G. Toffanin, F. Chabod, E. Garin, O. Kristeller, G. Della Volpe, C. Dionisotti, G. Saitta, ecc. fino a quelli dei più giovani quali F. Tateo, G. Mazzacurati, C. Bec, ecc. Basti qui il rinvio al quadro storico-critico di C. Vasoli, *Umanesimo e Rinascimento*, Palermo, Palumbo, 1969. Cfr. pure B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, University of Chicago Press, 1963; S. Monti, *L'età del Rinascimento*, Palermo, Palumbo, 1979. Per quel che concerne più specificamente la bibliografia spagnola, cfr. F. Rico (a cura di), *Historia y crítica de la literatura española*, II, F. López Estrada, *Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 18-27.

²⁸ Cfr. G. De Blasi, *Problemi critici del Rinascimento*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Le correnti*, Milano, Marzorati, 1956, vol. I, p. 207. Cfr. anche D. Cantimori, «La periodizzazione dell'età del Rinascimento», in *Storia di storia*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 340-365.

pero della classicità quale universalità di modelli in rapporto alla quale non vale tanto l'attitudine emulativa, quanto la prassi filologica con tutte le conseguenze concernenti una nuova *politica literaria* nel cui seno si edificano rinnovate esemplarità intellettuali. Ciò significa che gli *studia humanitatis*, con filologia e storia, filosofia e stilistica, non furono affatto un raffinato svago di nobili intelletti, bensì un atto di revisione radicato nella coscienza dell'operazione culturale quale individuazione della propria missione. Allo stesso modo, allorché la mente corre all'idea schematica di Rinascimento, subito l'immagine si connota nel profilo dell'armonia esistenziale: una *religio hominis* individuata nella centralità, terrena, dell'intelletto agente (e come tale fu avvertito anche l'evento estremo della morte)²⁹ che si proietta in una universalità costruttiva e operosa.

Tuttavia, fra quegli *studia* e quella *religio* esistono rapporti molteplici e continui: a meno che non si intenda restringere il primo concetto alla sola azione del riacquisto dei classici greci e latini, ma preterendo le forti implicazioni di pensiero che tale operazione comportava (e di pensiero che si traduce in brillante creatività)³⁰; e il secondo alla sola rivoluzione filosofica che erige il sistema di conoscenza dell'uomo e che poi si propagherà con secolari effetti. Una filosofia che punta a superare le ipostalizzazioni della mentalità medioevale e che, nel dominante neoplatonismo e nel persistente aristotelismo, si volge a una considerazione dell'umanità come realtà irenisticamente armoniosa e dalla perfetta architettura ideale; una filosofia, quindi, che coinvolge non solo le sfere dell'intelletto chiuso in sé, ma si dilata alla costante attenzione verso il contenuto sociale, ovvero verso l'uomo nella totalità del suo essere.

Questa idea dell'uomo – coscienza e intelligenza, cultura e religiosità, socialità e comportamenti – è il punto di riferimento di ogni attività, nelle arti come nelle scienze, nella politica come nell'etica, e così via, attingendo una universalità (che è

²⁹ Cfr. A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1957.

³⁰ Che l'umanista avverte la «conquista del senso dell'antico come senso della storia», sicché «non può né deve distinguersi nell'Umanesimo la scoperta del mondo antico e la scoperta dell'uomo, perché furono tutt'uno», come avverte E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1952, pp. 17 e 23.

eminentemente anche cosmopolitismo) elevata a teoresi, il cui sigillo risiede nel principio secondo cui *ubi spiritus, ibi libertas*: da intendere anche come raccordo, nell'interiorità, dei moti del vivere in vista di una organicità armonica che esita, naturalmente oltre che conseguentemente, in un superiore ottimismo, quello racchiuso nel programmatico *inuat vivere*³¹.

2.1. Il Rinascimento spagnolo

Ovviamente, quando si approda sul suolo castigliano i discorsi assumono altro andamento e specifica problematicità, e fino al punto che, nel 1927, ben due studiosi asserirono che di Rinascimento spagnolo è indebito parlare. Infatti, mentre Wantoch intitolava il suo intervento *Spanien, das Land ohne Renaissance*³², Klemperer si chiedeva se «Gibt es eine spanische Renaissance?»³³. Va però precisato che in tale presa di posizione non c'è il misconoscimento dell'attività umanistica quale nuova vigenza della classicità, ma la negazione che si sia generato da ciò un impulso di pensiero, con l'acquisizione dei conseguenti modelli, realmente rinnovatore: per cui se palinogenesi effettiva non vi fu, come invece in Italia, ciò fu dovuto al sapere filosofico che difettò, anzi latitò. Ma già Federico de Onís³⁴, come opportunamente ricorda Abellán³⁵, aveva molto

³¹ Ivi, p. 19. D'altronde, solo da un tessuto storico siffatto poteva nascere quel finito profilo ideale dell'uomo rinascimentale quale quello espresso dal *Cortegiano* del Castiglione (tradotto in castigliano da Juan Boscán). Si ricordi però che «il dialogo del Castiglione non è che il più famoso di una moltitudine di trattati sul cortigiano redatti nel XV e XVI secolo»: cfr. P. Burke, *Il cortigiano*, in E. Garin (a cura di), *L'uomo nel Rinascimento*, cit., p. 135. Fra le opere a carattere pedagogico sia sufficiente menzionare il *De educatione liberorum* di Maffeo Vegio o il *De liberis instituendis* del Sadoletto. L'altro grande trattato in volgare, come ben si sa, scritto «per vivere con buona creanza» (J. Burckhardt, *La cultura del Rinascimento in Italia*, cit., p. 343) è il *Galateo* della Casa.

³² [Spagna, il paese senza Rinascimento] Il volume di H. Wantoch fu edito a München, Müller, 1927.

³³ [C'è un Rinascimento spagnolo?] In *Logos*, XVI, 1927, pp. 129-161.

³⁴ F. de Onís, «El concepto de Renacimiento aplicado a la literatura española», in *Ensayos sobre el sentido de la cultura española*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1932.

³⁵ J.L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, vol. II, pp. 22-23.

sfumato tali posizioni, sottolineando la conflittualità più accentuata e il diversamente difficile equilibrio fra antico e nuovo prodottisi in Spagna, e malgrado l'intensissimo reticolo di rapporti esistenti fra terra iberica e Italia tra XV e XVI secolo³⁶.

In verità, che in rapporto alla nuova filosofia dell'uomo il pensiero spagnolo proponga categorie innovative e concezioni travolgenti non può affermarsi. Ma non vanno dimenticati, per esempio, la situazione di un regno (quello dei *Reyes Católicos* con un suo valore determinante, nonostante i non secondari interessi già moderni di una regina illuminata come Isabella) profondamente integralista, con la conseguente messa al bando degli ebrei e la pressante azione dell'Inquisizione, o il connesso permanere, e anche rafforzarsi, di un insegnamento duramente scolastico che si erge a barriera contro il nuovo sapere (per esempio quello di Bruno e Campanella)³⁷. Per contro, quella stessa Spagna, più d'ogni altra nazione europea, accoglie il messaggio di Erasmo, ossia la parola di chi «incarna perfettamente l'ideale cosmopolitico e universalistico dell'Umanesimo»³⁸ (ed Erasmo, come l'Aretino, ebbe una pensione da Carlo V)³⁹, o sa appropriarsi, con la limpida voce

³⁶ Per il quale, a prescindere da interventi più recenti, tende ancora i suoi buoni servigi l'opera di A. Farinelli, *Italia e Spagna*, 2 voll., Torino, Bocca, 1929 (ma non si dimentichino né il volume di B. Sanvisenti, né i decisivi interventi di B. Croce). Per quel che concerne la terra iberica, basti qui il rinvio a M. Solana, *Historia de la filosofía española. Época del Renacimiento*, 3 voll., Madrid, Aldus, 1941; A.F.G. Bell, *El Renacimiento español*, Zaragoza, Ebro, 1944; A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Anejo vi della *Revista Filológica Española*, 1925; J.A. Maravall e M. Batllori, *Los factores de la idea de progreso en el Renacimiento español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1963; A.A.VV., *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, Vrin, 1979. Va da sé che a monte di pressoché tutte le ricerche vi è Marcelino Menéndez y Pelayo (specie nell'opera *Estudios de crítica literaria*, quarta serie, edizione del 1907, pp. 349-478).

³⁷ «L'umanesimo, nel senso stretto di rinascita degli studi classici, è la principale caratteristica rinnovatrice dell'educazione spagnola durante il regno dei Re Cattolici»: A.A. Parker, *Dimensión del humanismo en España*, in A.A.VV., *Historia de las civilizaciones*, VII. *La época del Renacimiento*, a cura di D. Hay, Madrid, Alianza, 1988, p. 336. Quanto all'Inquisizione, cfr. V. Pinto Crespo, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983.

³⁸ C. Vasoli, *Umanesimo e Rinascimento*, cit., p. 42.

³⁹ Il trattato sulla «Educazione del principe cristiano» fu scritto da Erasmo per Carlo V e presentato al principe nel 1515. Cfr. P. Burke, *Il cortigiano*, cit., pp. 144-145.

di Garcilaso, in maniera straordinaria del messaggio petrarchesco e neoplatonico della «scuola» italiana (con l'Accademia Pontaniana in prima fila).

La situazione del Rinascimento spagnolo mette a nudo confronti e scontri, dualità non sempre concluse da sintesi, di specifico significato e come una sobbalzante coesistenza fra antico e nuovo. Dovremmo arguire che si trattò di un Rinascimento ridotto? Probabilmente sarebbe più equo parlare di Rinascimento altro, vissuto nella propria singolarità. Giacché, se fu forte la promozione in poesia del modello italiano, la poesia di tipo *cancioneril* (canzonieresca, ossia tradizionale) non arretrò poi troppo (e la convivenza non fu affatto drammatica come si vorrebbe)⁴⁰; se fu saldo il conservatorismo nel sapere speculativo e nel conoscere, si fu però enormemente sensibili alla spiritualità proveniente dal Nord d'Europa (che fu ispano-latina, nonostante la scarsa attrazione di Erasmo per la Spagna); se ci fu cronaca per certi versi ancora agganciata alla tradizione alfonsina, ci furono però anche uomini come Cortés o addirittura Las Casas che trasmisero storia in ben altra chiave; e il teatro o la narrativa non reagirono altrimenti (a prescindere da quell'*unicum* rappresentato dal *Lazarillo de Tormes*). Per cui appare evidente, nonostante l'estrema sommarietà dei richiami, come il quesito circa l'essere o non essere del Rinascimento spagnolo non sia altro che un quesito mal posto, la cui stessa radicalità nega la legittimità del suo porsi.

Nessuno, d'altra parte, si sentirebbe di negare che un Umanesimo castigliano vi fu e tutt'altro che asfittico, nonostante che la storiografia castigliana, per chiaro ispano-centrismo, abbia in genere ignorato il primato che detiene la cultura catalana⁴¹. Si pensi subito alla corte napoletana dell'aragonese Alfonso V il Magnanimo, vero crocevia culturale (in catalano, spagnolo, latino e italiano), con un settore, sotto il profilo umanistico, di rilievo quale l'epistolografia; o si pensi anche a scrittori come Francesc Alegre e Antoni Canals, Bernat Metge o Joan Roís de Corella, cui è da aggiungere altra schiera di

⁴⁰ Alludo eminentemente a Castillejo, su cui cfr. *infra*, pp. 91-95.

⁴¹ Lamenta a ragione questa «ottica esclusivamente castigliana» F. Rico nelle pagine introduttive all'*Historia y crítica de la literatura española*, cit., p. 14.

uomini e di versioni ragguardevoli⁴² (anche di voci come quelle di Petrarca e di Boccaccio)⁴³.

L'ampiezza dell'operazione umanistica dell'intelligenza catalana non poteva non trovare riscontro in area castigliana (e anche qui con la specificazione italiana, per esempio, della *Fiammetta*)⁴⁴, un'area cui, quanto a italianismo, già il marchese di Santillana aveva dato specifico contributo, mentre, come si sa, in rapporto a Juan de Mena sono parimenti legittime la prospettiva tardo-medioevale e quella prerinascimentale⁴⁵. I nomi dei "classicizzanti", precursori o meno (in via strettamente cronologica più che strettamente culturale), sono molti, ma basterà qui ricordare Alfonso de Cartagena (m. 1456), Rodrigo Sánchez de Arévalo (m. 1470), Fernando de Córdoba (m. 1486?); e ancora Alfonso Fernández Palencia (m. 1492), Francisco de Vergara (m. 1545), Francisco López Villalobos (m. 1549), Alvar Gómez de Castro (m. 1550), Hernán Núñez el Pinciano (m. 1553); e, inoltre, Pedro Mexía (m. 1551), Juan de Mal Lara (m. 1571), García Matamoros (m. 1572)⁴⁶. Ma,

⁴² Cfr. M. de Riquer, *L'humanisme català*, Barcelona, Barcino, 1934; *Historia de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1964, voll. II e III; J. Rubió i Balaguer, *De l'Edat mitjana al Renaixement*, Barcelona, Teide, 1979; *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, Barcelona, Edicions 62, 1964; L. Badia, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns de Crema, 1988.

⁴³ Oltre alle opere di Farinelli (*Italia e Spagna*, cit.) e di B. Sanvisenti (*I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola*, Milano, Hoepli, 1902), cfr. M. Casella, *Saggi di letteratura provenzale e catalana*, a cura di G.E. Sansone, Bari, Adriatica, 1966, pp. 167-243.

⁴⁴ Di cui esistono recenti edizioni a cura di due studiosi italiani: Juan Bocacio, *Libro de Fiammetta*, a cura di L. Mendia Vozzo, Pisa, Giardini, 1983; A. Annicchiario, *La Fiammetta catalana*, 2 voll., L'Aquila, Japadre, 1983-87.

⁴⁵ Quanto al primo autore basti qui rinviare a R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957, e a M. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, Bouillon, 1905. V. pure il recente intervento di G.E. Sansone, «Scolio sui sonetti di Santillana», *Les langues néo-latines*, 288, 1994, pp. 157-167. Per il secondo, a M.R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950. Della stessa autrice v. pure *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

⁴⁶ Cfr. R.G. Villoslada, *Renacimiento y Humanismo*, in G. Díaz Plaia (a cura di), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, 1951, vol. II, pp. 345-350. V. pure J. Hurtado e A. Gonzáles-Palencia, *Historia de la literatura española*, Madrid, Saeta, 1949, p. 257 (e v. Indice dei nomi). V. anche J. López Rueda, *Humanistas españoles del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1973.

oltre a questo elenco solo primario, va tenuto conto almeno di altre due importanti presenze: da una parte, il significato della *Gramática* di Nebrija (m. 1522), che rappresenta un atto di riflessione linguistica carico di esiti; dall'altra, l'azione di vastissima portata promossa dal famoso cardinale Cisneros (1436-1517), specie con la fondazione dell'Università di Alcalá de Henares (dove avrebbe dovuto insegnare anche Erasmo) e coll'impulso dato alla celebre *Biblia Poliglota*, o *Complutense*, di riconosciuta importanza negli antichi studi testamentari.

Si è molto insistito sul fatto che l'innegabile ritorno, in Spagna, alla lezione dell'antichità non abbia prodotto poi una letteratura latino-umanistica, come in Italia (basti pensare a Pontano o a Sannazaro), ma anzi abbia rafforzato – e però raffinandolo – l'uso del volgare⁴⁷. Che ciò, per vero che voglia ritenersi, non valga a far revocare in dubbio la presenza delle testimonianze d'impronta umanistica e rinascimentale, non va ribadito; mentre ben più rilevante mi pare che sia la considerazione del modo d'uso del magistero classicistico⁴⁸, che è tratto di altra differenziazione fra Italia e Spagna. Perché, tutto sommato – e fatte le debite eccezioni –, la lezione classica, nel suo significato più profondo, sembra ancora accamparsi, sul suolo castigliano (ma anche catalano), nell'area della testimonianza assoluta, della verità ineccepibile: cioè (e diversamente da come si dava in Italia), la scrittura classica vale sostanzialmente come *autoritas*, come garante del vero, nel sapere come in ogni altra sfera dello spirito, tradendo in tale disposizione un approccio al testo classico (e cristiano) di marca ancora medioevale⁴⁹.

⁴⁷ Tuttavia, come nota J.L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, cit., vol. II, p. 166: «L'immensa maggioranza delle opere filosofiche o teologiche del secolo XVI sono scritte d'altronde in latino». Ma sia per la lingua letteraria, sia per quella della cancelleria reale le cose stanno diversamente.

⁴⁸ Dal momento che quel che contraddistingue il movimento umanistico non risiede solo nella vasta ricerca codicologica e filologica, ma ancor più nella riflessione sull'operare dell'uomo e nell'autonoma dimensione degli ideali intellettuali; il che segna anche la distanza col preumanesimo petrarchesco che, imbevuto di agostinianesimo, perora il distacco dal terreno, perché caduco e vano.

⁴⁹ Giacché come l'Umanesimo italiano fu «dialettico e dissertivo» (G. De Blasi, *Problemi critici del Rinascimento*, cit., p. 227) e, quindi, dinamico, così quello variamente emergente in fase medioevale fu ipostatico e assolutista, ossia statico, nella ricerca del vero garantito. V. la rapida nota di R.O.

Anche gli aspetti appena accennati valgono a ribadire come la cultura spagnola, al pari di altre culture d'Europa e malgrado il vincolo più stretto di parecchie di esse con l'Italia, visse l'avventura umanistico-rinascimentale facendo i conti con la realtà della individua storia intellettuale e, quindi, secondo una propria cifra⁵⁰. Tanto si è che un fenomeno così imponente dell'età postrinascimentale, quale per esempio quello della mistica, non a caso matura su un terreno in cui il tema religioso aveva avuto una connotazione di particolare e proprio spessore.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Literatura en la Epoca del Emperador*, in AA.VV., *Actas del congreso de 1984*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.
- AA.VV., *Los humanistas españoles y el humanismo europeo*, IV *Simpósio de Filología clásica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- J.L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- E. Asensio, «Ciceroniani contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)», *Revue de littérature comparée*, LII, 1976, pp. 135-154.
- E. Asensio, Introduzione all'edizione di J.F. Alcina Rovira della *Exhortación a las buenas letras contra la turba de gramáticos*, di J. Maldonado, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, 1980.
- M.D. de Asís Garrote, «Los *Studia Humanitatis* y las formas literarias del Renacimiento español», in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, 2 voll., Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, vol. II, pp. 153-160.
- J.B. Avalle-Arce, *Dintorno de una época dorada*, Madrid, Porrúa, 1978.
- R. Avesani, «La professione dell'umanista nel Cinquecento», *Italia Medioevale e Umanistica*, XIII, 1970, pp. 205-232.
- M. Battlori, *Humanismo y Renacimiento: estudios hispano-europeos*, Barcelona, Ariel, 1987.
-
- Jones, *Historia de la literatura española*, II. *Siglo de Oro, prosa y poesía*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 308.
- ⁵⁰ Cfr. J.L. Alborg, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1986, vol. I, p. 627.

- Th.S. Beardsley, *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1970.
- B. Bannassar, *Il Secolo d'Oro spagnolo*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1985.
- B. Bannassar, *Storia dell'Inquisizione spagnola*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1980.
- A. Blecker, «Virgilio en España en los siglos XVI y XVII», in AA.VV., *Actes del VI^e Simposi. Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis Clàssics*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983.
- R. Blüher, *Seneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Seneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983.
- K. Brandi, *Carlo V*, Torino, Einaudi, 1961.
- L. Cardaillac, *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- J. Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (religión sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 1978.
- J. Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, 3 voll., Madrid, Istmo, 1978.
- J. Casaldueño, *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1973.
- A. Castro, *Aspectos del vivir hispánico*, Madrid, Alianza, 1970.
- A. Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972; trad. it. *L'età conflittuale*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1978.
- A. Castro, *La Spagna nella realtà storica*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1955.
- F. Chabod, *Carlo V e il suo impero*, Torino, Einaudi, 1985.
- A. Chastel e R. Klein, *El Humanismo*, Barcelona, Salvat, 1971.
- P. Chaunu, *Corpus documental de Carlos V*, 4 voll., Madrid, Universidad de Salamanca y CSIC, 1973-79.
- P. Chaunu, *La España de Carlos V*, 2 voll., Barcelona, Península, 1976.
- M. Ciliberto, *Il Rinascimento. Storia di un dibattito*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- V. Cristóbal, «Marcial en la literatura española», in AA.VV., *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1987.
- G. De Blasi, *Problemi critici del Rinascimento*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Le correnti*, Milano, Marzorati, 1956.
- M. Defourneau, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Argos Vergara, 1983.
- F. Díaz Plaja, *La historia de España en sus documentos. El siglo XVI*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1958.
- F. Díaz Plaja, Prologo al II volume della *Antología Mayor de la Literatura española*, Barcelona, Labor, 1958.
- O. Di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Torres, 1976.

- R. Hamilton, «Juan de Valdés and some Renaissance Theories of Language», *Bulletin of Hispanic Studies*, xxx, 1953, pp. 125-133.
- J.-M. Laspéras, «Questions d'autorité: Le *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés», *Bulletin Hispanique*, 92, 1990, pp. 401-414 (Hommage à M. Chevalier).
- J.E. Longhurst, *Erasmus and the Spanish Inquisition. The case of Juan de Valdés*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1950.
- P. López, *Il movimento valdesiano a Napoli*, Napoli, Fiorentino Editrice, 1976.
- J.C. Nieto, *Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia*, México - Madrid - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- D. Ricart, *Juan de Valdés y el pensamiento religioso europeo en los siglos XVI y XVII*, México, El Colegio de México, 1958.
- E. Sánchez García, *Tre studi sul Siglo de Oro*, Napoli, Gallo, 1990.
- L. Terracini, «L'andaluso Nebrija nel *Diálogo de la lengua* di Valdés», in *De místicos y mágicos, clásicos y románticos*, Homenaje a Ermanno Caldera, Messina, Armando Siciliano Editore, 1993, pp. 485-498.
- L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del cinquecento*, Torino, Stampatori, 1979.

II LA POESIA

I. L'ITALIANISMO

Nel quadro generale degli scambi culturali fra Italia e Spagna, il momento di maggiore intensità è stato riconosciuto da sempre all'età rinascimentale, nel senso più ampio, e cioè con estensione ai secoli precedente e seguente. È palese che l'intensificazione del contatto fra le due penisole mediterranee fu favorita, per quel che attiene alla permuta di modelli letterari e alla circolazione delle idee, dalla particolare situazione politica che, con l'epoca di Carlo V, si fa di vincolo strettissimo. Va tuttavia tenuto anche in considerazione il valore autonomo dell'evento culturale del Rinascimento italiano, ossia di un momento di civiltà eccezionalmente rigogliosa che illumina l'intera Europa: ed è naturale che la nazione maggiormente in contatto con l'Italia (non solo per via di Napoli e Milano, ma anche nei rapporti con lo Stato della Chiesa) ne venisse presto coinvolta.

Parlare di italianismo spagnolo – almeno in ordine al suo momento cruciale – significa soprattutto parlare di petrarchismo, tenendo anche in giusta considerazione che la convergenza fra petrarchismo europeo ed erasmismo ha non pochi

momenti di raccordo, specialmente in ordine al concetto di *docta pietas* che li accosta (benché non li unifichi) in tempi grande fermento culturale¹. Ma parlare di petrarchismo, sia italiano sia europeo, significa anche non limitarsi a evidenziare tratti tecnici e formali (come troppo spesso si è fatto), bensì esplicitare gli elementi mentali e tematici che legittimano quelle metodiche. Occorre quindi insistere sulla eccezionale novità del discorso petrarchesco, in cui, pur persistendo la più nobile tradizione lirica del Medioevo, si ha un pieno rimescolamento di carte in rapporto alle ragioni stesse della poesia².

Basti ricordare qui come la poetica dei trovatori provenzali poggiasse la sua essenza – semplice nell'apparenza, sofisticata nella sostanza – su una concezione di maturo "sapere", non proteso a definire la varia evenenzialità del rapporto amoroso, bensì inteso a conoscerne le intrinseche ragioni universali. Perciò ogni testo, pur esponendo singole situazioni (ma generiche e codificate) nella loro più nuda fenomenicità, in effetti allude e vuol significare l'universalità d'amore nella sua essenza. La strutturazione del testo è formulata pertanto a norma di un linguaggio di rappresentazione strettamente feudale (dipendenza dell'amante, elogio e irraggiungibilità dell'amata, principalmente), ma le motivazioni a esso sottese sono tutte volte alla conoscenza dell'amore quale condizione comune nelle sue regole valide per tutti: cioè, la sua "sostanza", riconosciuta, che è destino eterno dell'uomo.

Il canto provenzale quindi batte un percorso duplice: da una parte c'è l'enunciazione realistica della singolarità, del caso specifico, espresso in forme abbastanza astratte e regolato su norme inderogabili (dalla extramatrimonialità al valore della "misura", dalla "cortesia" alla sconfitta previa nei confronti di "madonna", e così via); dall'altra, vale l'intima, allusiva ragione del canto, che intende significare l'acquisito sapere della

natura stessa d'amore. E poiché la tensione interna a siffatto sapere è atto del capire e conoscere, va da sé che anche sotto il rispetto formale – ma non solo – la singola prova deve attingere piena esemplarità e consegnare superiore sapienza. È chiaro, per altro, che all'interno di tale meccanismo si annida una consistente componente intellettuale, dal momento che codesta concezione, aristocratica e raffinata, allusiva ed elusiva, comportava il continuo protendere verso le perizie e dovizie dell'inventiva più accanita; e proprio per dimostrare, attraverso la parola unica e perfetta, l'alta permeazione conseguita in ordine al processo di conoscenza³.

È risaputo che il magistero della lirica provenzale, che dominò dagli albori del XII secolo fino allo scadere del XIII, si estese ovunque, influenzando ogni corrente letteraria; e l'Italia, già sensibile a quel messaggio con la poesia della Magna Curia, riprese e rinnovò la lezione occitanica con la corrente del Dolce Stil Nuovo. Qui si conferisce alla ragione poetica un più esplicito spessore conoscitivo che include pure un'aperta dimensione etica (anche a causa di una più precisa intrinsecazione filosofica e del diverso assetto sociale). L'amore, cioè, attraverso – ancora una volta – processi codificati, nobilita l'innamorato (che ha già in sé nobile predisposizione) inducendolo alla perfezione della mente sì da accostarlo al divino. Naturalmente, anche in questa formulazione del canto agisce un pari e diverso intellettualismo, ma ora assai più in contatto con l'essere razionale e motivato filosoficamente. Quel che mancava – ancora allo stato larvale – era il discorso dell'anima, nel senso più accosto alla civiltà moderna, ovvero la diretta attenzione alla singola interiorità e all'avventura individuale, confessate al di fuori di paradigmi esemplarizzanti e senza ipostatizzazione eterea.

Il problema era, dopo secoli di così splendido esercizio della poesia, di ricondurre il "sapere" alla vita palpitante dell'uomo e di radicarlo nella sua molteplice e infinitamente variata problematicità: in pratica, di scoprire quel valore, autentico e produttivo, significato dalla conflittualità o, se si vuole, la psicologia. E questo fu, essenzialmente, il passo compiuto da Petrarca, non ignaro della storia poetica a lui precedente,

¹ Cfr. J.-C. Margolin, «Pétrarque et Erasme», in *Pétrarca* (1304-1374), *Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1975, pp. 184-197. V. inoltre M.P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.

² Non dimenticando, con M. Casella, «Dai trovatori al Petrarca», *Annali della Cattedra Petrarcesca*, VI, 1935-36, estratto, p. 20, che «L'amore puro o perfetto, di cui parlano i trovatori e nel quale si sentono esaltati, s'identifica col soggetto; anzi è il soggetto stesso», e però proiettato verso l'esemplarità astratta e perciò ipostatizzato, come si vedrà più avanti.

³ Cfr. G.E. Sansone, *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, 2 voll., Milano - Parma, 1984-86, vol. I, pp. 18-24.

ma proteso al riscatto dell'io, pur se mediato dal fare letterario. Si dischiude per tal via un universo inedito e il poeta si appassiona agli infiniti colori dell'anima centellinati con ardua pazienza e prospettati con una maestria formale posta ora al servizio di una interiorità che campeggia nelle sue antinomie e nelle esitazioni, negli umbratili equilibri e nelle contraddittorie coesioni, cioè in tutta la provocatoria complessità insita nel vivere stesso⁴.

Il messaggio petrarchesco, eccezionalmente suadente anche per la discrezione d'un parlare quasi sommo e per la straordinaria maestria stilistica, non poteva non deflagare. Cade così l'elegante gioco mentalistico della conoscenza d'amore quale universale teoretico, sostituito dall'universalità dell'amore nei suoi perpetuamente compositi equilibri di storie uguali e mutevoli; e si demotiva la nozione di dolore incorporata e astratta, esemplarmente disumanizzata, a tutto vantaggio dell'intensa disamina di sé conquistata con laborioso acume, consolata nella misura stessa in cui, conoscendosi, conosce. Da così radicale rifondazione della poesia prende l'avvio quell'universale letterario che è il petrarchismo; e lo si denomina universale perché, se il petrarchismo è un settore della poesia, italiana e straniera, ben delineato nei suoi limiti cronologici, in verità esso permane come punto di riferimento insostituibile, anche per quelle zone in cui ci si inoltra nel più spericolato manierismo.

Il petrarchismo tuttavia, prima l'italiano a cominciare da quello denominato *ante litteram*⁵, poi l'altro dilagante in tutta l'Europa, non è un percorso unidirezionale dal modello alle filiazioni, bensì si snoda come continuo incrociarsi di cammi-

⁴ «Il Petrarca, come ho messo in evidenza, è il primo grande poeta moderno in cui apparisca integralmente e a fondo che l'amore, e in ultima analisi ogni altro sentimento umano, sono in perenne conflitto con se stessi. Questo nuovo e acuto senso lirico, che prende mille volti in modi consimili e pur cangianti, è l'anima vera e propria del petrarchismo, non solo nella letteratura italiana, ma in tutte le letterature romanze, in quella tedesca, in quelle anglosassoni e in quelle slave. Per Petrarca l'introspezione lirica, che dell'amore e del dolore fa l'inesausta melopea dell'anima, ha raggiunto l'universale: e sotto questo aspetto il petrarchismo nelle sue forme più alte è parte viva dell'Umanesimo»: cfr. C. Calcaterra, *Petrarca e il Petrarchismo*, Milano, Marzorati, 1949, p. 198.

⁵ Cfr. P. Cudini, «Appunti sul petrarchismo ante litteram: Petrarca e la lirica settentrionale tardo trecentista», *Giornale storico della letteratura italiana*, 152, 1975, pp. 362-386.

ni, traversi secondi e paralleli, nel senso che petrarchisti precedenti agiscono su petrarchisti ulteriori in un mosso intercedersi di influenze: «Il petrarchismo è generalmente una imitazione di imitazione. Una catena si stabilisce», ha ben scritto Bray⁶. Ed è ben chiaro che in tanto rincorrersi di imitazioni, rifacimenti, rimodulazioni non si deve ravvedere un limite, quanto una più pungente applicazione del canone imitativo, pienamente vigente in età umanistico-rinascimentale, tanto più allorché la nozione di *imitatio* coesiste compiutamente con quella di *aemulatio* e quella di «esempio [...] comporta la presenza attiva della soggettività»⁷. D'altronde, tale principio era stato già lucidamente fissato dal Petrarca umanista:

Colui che imita, gli dico, deve fare in modo che ciò che scrive sia simile ma non uguale, e che la somiglianza non sia quella che è tra l'originale e la copia, che quanto più è simile tanto più è lodevole, ma quella che deve esserci tra padre e figlio [...]. Così anche noi dobbiamo fare in modo che, se pur qualcosa c'è di simile, il più sia dissimile, e che anche quel poco di simile che c'è, sia talmente nascosto che non si possa scoprirlo se non con una ricerca silenziosa della mente, sì che la somiglianza sia piuttosto intuita che definita espressamente.⁸

Né minor luogo deve essere riconosciuto all'incidenza delle concezioni neoplatoniche, che, già presenti nel poeta d'Arquà, dilagano specie a opera di Marsilio Ficino e sono sancite negli *Asolani* del Bembo⁹, concludendo il processo di giunzione fra neoplatonismo e petrarchismo.

La Spagna (sebbene preceduta dalla Catalogna)¹⁰ è fra le prime nazioni a essere sensibile al messaggio innovativo di

⁶ R. Bray, *La préciosité et les précieux*, Paris, Nizet, 1948, p. 49.

⁷ G. Santangelo, *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*, Firenze, Sansoni, 1950, p. 76. Cfr. anche F. Ulivi, *L'imitazione nella Poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959; M. Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, Genève, Droz, 1979; M.Th. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven - London, Yale University Press, 1982. Rende ancora i suoi servizi J.E. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1905.

⁸ *Familiares*, xxiii, 19, ed. e trad. di U. Dotti, Torino, Utet, 1978, p. 516.

⁹ Che vennero tradotti in spagnolo nel 1555.

¹⁰ Cfr. F. Rico, *Petrarca y el «humanismo catalán»*, in AA.VV., *Actes del Sisè Colloqui Intern. de Liter. Catalana*, Abadía de Montserrat, 1983, pp. 257-291. Cfr. *supra*, p. 16, nota 42.

provenienza italiana e ben presto si perviene al «trionfo grandioso del petrarchismo cinquecentesco»¹¹.

Nel 1526 Juan Boscán, che è a Granada in occasione delle nozze di Carlo V con Isabella di Portogallo, si incontra con quel «sibarita intellettuale», come scrive il Pelayo, che fu Andrea Navagero¹²; e si segna la svolta della poesia castiglia-

¹¹ M.P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarchismo en España*, Barcelona, PPU, 1987, p. 22 (bibliografia alle pp. 161-215). Che il cammino fra Italia e Spagna dovesse essere quello che fu già spiegava B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949, p. 162: «Il che ci apre la via ad osservare che la letteratura spagnuola non poteva avere grande efficacia in un paese come l'Italia, che era pervenuto a una maturità spirituale non raggiunta dalla Spagna; onde meglio s'indende piuttosto che accadesse, come accadde infatti, l'efficacia inversa, cioè della letteratura italiana sulla spagnuola». Va ricordato che la prima influenza di Petrarca (come di Boccaccio) fu quella di carattere dotto, vale a dire delle opere latine. Basti qui rinviare a C. Dionisotti, «Fortuna del Petrarca nel Quattrocento», *Italia medievale e umanistica*, xvii, 1974, pp. 61-113; J. Alcina Rovira, «Petrarchismo latino en España», *Anuario de Estudios Clásicos*, i, 1981, pp. 55-75; A.D. Deyvermond, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, Oxford, Oxford University Press, 1961; nonché a O. di Camillo, *El humanismo castellano del siglo xv*, Valencia, Torres, 1976; J.G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarchismo en España*, Madrid, Anejos de la RFE, 1960; F. Rico, «De Garcilaso y otros petrarchismos», *Revue de littérature comparée*, lxi, 1978, pp. 325-338; «Cuatro palabras sobre Petrarca en España», in AA.VV., *Actas del Convegno dei Lincei*, Roma, 1976, pp. 49-58. V. inoltre A. Gallego Morell, *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Insula, 1970; A. Zamora Vicente, *Sobre Petrarquismo*, Santiago, Paredes, 1945; E. Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1949; A.A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986; M. del Pilar e A. Llanas, *Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo xvi*, Santander, BBMP, 1968; O.H. Green, *Spain and the Western Tradition*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1968, vol. i, capp. iii-v; J.A. Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español. Segunda serie (la época del Renacimiento)*, Madrid, Ediciones de cultura hispánica, 1984; A. Vilanova, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989; K. Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos xv y xvi*, Madrid, CSIC, 1973; J. Rico-Verdú, *La retórica española de los siglos xvi y xvii*, Madrid, CSIC, 1973. V. infine per il quadro europeo, L. Forster, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969; per l'evoluzione verso il manierismo, J.V. Mirollo, *Mannerism and Renaissance Poetry. Concept, Mode, Inner Design*, New Haven - London, Yale University Press, 1984; per l'evoluzione del petrarchismo in Italia, L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana, 1974.

¹² M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Ed. Nac., Santander, CSIC, 1945, vol. x, p. 55. Il Navagero (1483-1529) era ambasciatore di Venezia in Spagna e aveva già conosciuto Boscán a Toledo.

na. Ma, come lucidamente scrive il poeta barcellonese nella famosa lettera alla duchessa di Soma (vero e proprio manifesto, premesso al secondo libro della sua opera), se è vero che egli ha «querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano» [voluto essere il primo ad aver congiunto la lingua castigliana con il modo di scrivere italiano] e nonostante che nelle nuove forme poetiche si dica entrato «descuydadamente» [distrattamente], tuttavia nulla si sarebbe forse prodotto a livello di sommovimento, se Garcilaso non avesse raccolto il messaggio:

Mas esto no bastara a hazerme passar muy adelante, si Garcilaso con su juicio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda¹³.

[Ma ciò non sarebbe bastato a farmi andare molto avanti se Garcilaso, col suo acume, che non solo nella mia opinione ma in quella di tutti è valutato regola certa, non avesse corroborato questa mia ricerca.]

Occorre ricordare qui che la poesia castigliana del tempo era pienamente – e naturalmente – adagiata nelle forme poetiche tradizionali, espresse mediante il verso *de arte mayor* (do-decassillabo) e quello *de arte menor* (ottonario): il primo adoperato sempre più raramente, dopo il momento di maggior gloria dovuto a Juan de Mena; il secondo riservato a *canciones* (di vario tipo) e *romances* (di vario argomento), che, anche a causa della diluizione della cadenza ossitona, si era andato sempre più infiacchendo: insomma la crisi (con i soliti recuperi e le inevitabili preziosità solo manierati e mentalistici) di una forma, abbastanza dilagante, che era crisi, storica, della sostanza e dello stesso canone.

Ciò, tuttavia, non deve indurre a ritenere che l'invasione italianizzante liquidi di colpo le modalità *cancioneriles*, per altro profondamente radicate nella tradizione poetica. Basti pensare al famoso *Cancionero General* (Valenza, 1511), che ebbe nove edizioni fino al 1573, nonché alla vera e propria selva di *cancioneros*, *romances*, *piegos sueltos*, che confermano

¹³ Cfr. *Obras poéticas de Juan Boscán*, a cura di M. de Riquer, A. Comas e J. Molas, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1957, p. 89.

la persistenza di modi e mondi poetici destinati a perdurare (e basti pensare a Lope o ancora allo stesso Lorca)¹⁴. Si è quindi in presenza, a partire dagli anni trenta grosso modo, di una convivenza fra due concezioni e modalità poetiche, come d'altronde documentano numerose raccolte singole, in cui, ora con maggiori propensioni verso l'una formula ora verso l'altra, il lascito tradizionale e la corrente innovativa coesistono. Va però sottolineato che l'iscrizione nell'uno o nell'altro indirizzo, entro i limiti consentiti, non deve essere ridotta al solo utensile metrico, perché lo strumento formale è solo l'aspetto esterno della concezione del testo. Ciò la scelta di determinate modalità implicava, prima di tutto, la partecipazione a due dissimili impulsi: da una parte, il cantilenato ribattimento (specie nell'*arte menor*) riproponeva una tematica arcaica che si vuole riscattare con acrobatici giochi retorici e alambiccate astuzie inventive; dall'altra, l'adesione italianizzante, a prescindere dalle formulazioni strofiche variare e dall'uso endecasillabico, connotava essenzialmente la concentrata immedesimazione nei processi interiori e l'articolato insediamento estenziale (anche se concettose ricercatezze, da addebitare al petrarchismo italiano, emergono anche in questa area). Parla di uso endecasillabico, all'italiana, significa quindi volgere lo sguardo consistentemente alla poetica e al modo di pensare il testo.

Il quale endecasillabo aveva il suo naturale concorrente non nel *verso de arte menor*, con le sue scoppiettanti *redondillas*, bensì nel verso di struttura ampia, quello *de arte mayor*, anche perché in esso si era sempre detta la poesia "alta", dalla sapienziale alla curiale, e così via. Si trattava di un verso, quanto a movimento melodico e a organizzazione strutturale, ben altro dall'endecasillabo¹⁵. Costruito essenzialmente come

¹⁴ Basti rinviare all'elenco dei principali canzonieri in A. Sánchez Romeralo, *El villancico*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 568-569 e 613-615. V. inoltre A. Rodríguez-Monino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1965; J.M. Blecua, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970. R. Lapesa, in *De la edad media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1982, p. 150, ribadisce che «caratteristica dei canzonieri castigliani è l'intensità del concettismo».

¹⁵ Basti qui rinviare, oltre che ai manuali di versificazione, a D.C. Clarke, *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1964, pp. 51-61; F. Lázaro Carreter, *Estudios sobre poesía*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 75-111 (cfr. J. Checa Cremades, *La poe-*

un dodecasillabo fortemente cesurato, l'*arte mayor* si attribuisce poi tante variazioni sia nella rimozione degli accenti ritmici, sia nella disparità sillabica (anisosillabismo) da rendersi assai mobile; e tuttavia senza mai perdere il suo andamento cadenzato, ribattuto, franto, e fino al punto da poterlo leggere di frequente come due sintagmi metrici giustapposti. Ciò rende, come è facilmente intuibile, problematica e ambigua la presupposizione di una convivenza fra i due metri nel XV secolo o di una preesistenza endecasillabica prima dell'italianismo boscaniano (fatto salvo Santillana), anche perché, se è vero da un canto che una riduzione sillabica può far cadere l'*arte mayor* nello schema endecasillabico, è anche vero che sia la situazione culturale sia la più specifica situazione metrica generale dovrebbero chiarire agevolmente che di coesistenze è abbastanza azzardato parlare.

Il cammino endecasillabico sul suolo di Spagna presenta quindi una sua complessità, che in buona parte fu già delineata suntuosamente da Menéndez y Pelayo¹⁶. E allorché si parla di "precedenti", vanno prese le distanze da quella che dovrebbe essere una storia fattuale, concretamente determinante, dal momento che i vari episodi si collocano più che altro sullo sfondo, a volte abbastanza remoto, del divenire storico. Perché se è vero che gli spagnoli conobbero l'endecasillabo provenzale e quello di *gaita gallega* (varianti di quello di quarta o *a minore*), se è vero che Juan de Mena usò l'*arte mayor* accfalo o catalettico, coincidendo ancora col medesimo tipo metrico, e se, ancora, Ausias March (la cui poesia, già sensibile al mes-saggio petrarchesco, avrebbe avuto influenza in Castiglia)¹⁷ usò prevalentemente endecasillabi duramente cesurati dopo il quarto piede (ma già compare in lui il secondo accento di sesta), tutto ciò vale come fondale rispetto a un prosenario che

sia en los siglos de oro: *Renacimiento*, Madrid, Playor, 1984, p. 32). Cfr. anche A. Morel-Fatio, «L'arte mayor et l'hendécasyllabe dans la poésie castillane du XVI^e et du commencement du XVII^e siècle», *Romania*, xxii, 1894, pp. 209-231. Scrive D. Alonso, *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958, p. 180: «Giungeva ora un divino strumento, perfezionatissimo, con voci, registri e potenzialità meravigliosi, che univa in sé gravità, gradazioni, flessibilità, forza e sempre, sempre, eleganza».

¹⁶ M. Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Ed. Nac., Santander, CSIC, 1941-42, vol. II, p. 157.

¹⁷ Cfr. K. McNerney, *The Influence of Ausias March on Early Golden Age Castilian Poetry*, Amsterdam, Rodopi, 1982.

esiste solo nella misura in cui propositi e intenzioni siano effettivamente percepibili. Il che vuol dire che il problema dell'acclimatazione dell'endecasillabo italiano in Spagna deve porsi eminentemente solo in rapporto con atti culturali che denuncino una qualche volontà endecasillabica, rispondente a un progetto culturale.

Allora alle origini del percorso va posto Francisco Imperial, poeta d'origine italiana ed esponente della scuola sivigliana, operante a cavallo fra il XIV e il XV secolo¹⁸. Egli fu un convinto estimatore di Dante, imitato più che altrove nel suo poemetto più noto, il *Decir a las siete virtudes*, e giunse a mescolare autentici endecasillabi all'italiana (essenzialmente quelli di sesta, cioè l'*a maior*) a un uso dell'*arte mayor* estremamente variato e perfino eslege. Ne sortisce un ibrido versificare, nei confronti del quale è legittimo porsi la domanda: Imperial volle usare il metro italiano perché ne percepiva la virtuale fecondità o solo perché, imitando Dante, venne a cadere nell'imitazione metrica? E inoltre: in tale uso, egli intese far convivere due modalità di versificazione, compiendo una specie d'innesto, oppure si ritenne semplicemente autorizzato a saggiarlo dal momento che il suo *arte mayor* va in tutte le direzioni e include molteplici cadenze? Sicché il quesito finale diviene: Imperial ebbe una sia pur confusa consapevolezza innovatrice? I testi non confortano tale supposizione, perché il poeta genovese-sivigliano voleva solo imitare il suo amato Dante, ma non intendeva affatto andare oltre. Il che vuol dire anche che, così come Imperial con i suoi versi già aperti, mediamente, all'Italia è un punto di riferimento obbligato quanto al tema dell'uso, allo stesso modo, in ordine al problema della consapevolezza culturale e della progettazione lucidamente perseguita (che son quelle che determinano le svolte culturali) egli è al di qua di ogni processo¹⁹.

¹⁸ Cfr. R. Lapesa, *De la edad media a nuestros días*, cit., pp. 76-94; J. Arce, «El prestigio de Dante en el magisterio lingüístico-retórico de Imperial», *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, vol. I, pp. 105-118; G.E. Sansone, *Saggi ibertici*, Bari, Adriatica, 1974, pp. 63-111 (e v. pure pp. 112-159).

¹⁹ «Nella storia del non breve itinerario dell'endecasillabo dall'Italia alla Spagna, Francisco Imperial occupa, dunque, il posto di primo anello d'una catena che si snoderà con sviluppi assai ampi e duraturi... Tuttavia, l'uso che egli fa del metro italiano e le ragioni per cui l'adopera non consen-

Ben altro ruolo spetta invece al marchese di Santillana, che fin dal titolo della raccolta *Sonetos fechos al itálico modo* [*Sonetti alla maniera itálica*] dichiara cosa vuol fare²⁰. Tuttavia, nonostante il rilievo complessivo di Santillana nelle lettere castigliane, la sua proposta cadde nel vuoto, e per varie ragioni: il verso indigeno era ancora in auge; il petrarchismo era lontano dall'aver attinto la valenza culturale che poi avrebbe avuto; i processi poetici di Spagna, pur se denunciavano già più d'una sfilacciatura, non erano ancora all'involuzione; ma soprattutto i sonetti del marchese appaiono in buona parte fredde edificazioni molto accademiche, costruite con un utensile di versificazione non di rado spigoloso e arido, inceppato e barcollante.

D'altronde, questo vale, in ben altra misura, anche per Boscán e perfino, in ancor diversa misura, per il grande Garcilaso. Ma oramai siamo in tempi diversi e sono mutate soprattutto le ragioni della poesia: e questa diversa Spagna aperta alla voce italiana, sposandone le oggettivazioni tecniche, in realtà denunciava la fascinazione verso la ricchezza espressiva da esse veicolata.

2. JUAN BOSCÁN

Valgano subito due giudizi lapidari sulla poesia di Juan Boscán, l'uno dovuto al grande Menéndez y Pelayo, che definì il poeta «pobre de fantasía e invención, pero estudioso y reflexivo»²¹, l'altro di uno studioso più vicino a noi, Marasso, il quale

tono d'individuare in lui né un'esatta consapevolezza del valore delle sue scelte, né l'avvertimento dei riflessi storici che una voluta innovazione, in opposizione ai canoni tradizionali, avrebbe potuto e dovuto comportare»: G.E. Sansone, op. cit., pp. 110-111.

²⁰ Cfr. R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957; W. Foster, *The Marqués de Santillana*, New York, Twayne, 1971; M. Penna, «Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana», *Estudios dedicados a R. Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1954, vol. V, pp. 253-282; G.E. Sansone, «Scolio sui sonetti di Santillana», *Les langues néolatines*, 88, 1994, pp. 157-167.

²¹ M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Ed. Nac., Santander, CSIC, 1944-45, vol. X, p. 211. Tutto il volume è dedicato a Boscán. Ancora a p. 333 il grande studioso aggiungeva, cogliendo in pieno la situazione: «fu un ingegno medio, eccellente prosatore quando traduce, poeta di volo discontinuo e breve, dallo stile faticoso e dalla versificazione non gradevole, con rare ma considerevoli eccezioni».

afferma che «le faltó [gli mancò] la fantasía alada, el color, la imagen»²². Più o meno su questi parametri si è sempre mantenuta la valutazione dell'ampio canzoniere del poeta catalano; e che tali opinioni siano da condividere non vi è dubbio. Mettendo da canto l'importanza, decisiva, della svolta da lui voluta e impressa alla lirica castigliana e respingendo l'inevitabile, ma improduttivo, confronto con Garcilaso (che spinge ancor più ai margini il poeta barcellonese), merita considerazione, certo, la varietà di un canzoniere plurimo, fortemente sperimentalista, non povero di spunti lirici e talora di luminosi passaggi, e però come sovrastato e appiattito dalla sua stessa mole, sì che il versificatore finisce con l'averla vinta sul poeta.

La vita di Juan Boscán Almagáver non presenta particolare rilevanza. Nacque a Barcellona probabilmente attorno al 1492 da agiata famiglia borghese e trascorse buona parte della sua giovinezza in Castiglia. Ebbe quale insegnante l'umanista italiano Lucio Marineo Siculo, che probabilmente lo introdusse anche nelle lettere italiane, oltretutto classiche. Nel 1522 partecipò, col grande amico Garcilaso, alla spedizione di Rodi e fu ancora presente nella campagna contro i turchi del 1529. Fu precettore del duca d'Alba. Nel 1527 sposò Ana Girón de Rebolledo, di nobile nascita valenziana, donna colta e raffinata. Morì, di ritorno da un viaggio nel Rossiglione con il duca d'Alba, nel 1542.

Già prima della morte Boscán aveva ordinato per le stampe la propria opera poetica²³; ma l'impresa venne condotta a termine dalla vedova solo nel 1543: si tratta di quattro libri, il quarto dei quali comprende testi di Garcilaso (che era morto nel 1536), disposti in maniera lucida e organica. Nel primo libro, Boscán riunisce tutta la sua poesia di tipo tradizionale: in questo settore di poco meno di trenta testi, domina l'*arte menor* entro lo schema *cancioneril*, con tutte le connesse ricercatezze cerebrali e concettiste e con il calcolo di mero intellettualismo cui oramai tal tipo di poesia aveva ceduto²⁴. Il problema

però non è solo nella marmorea freddezza in quanto tale (che potrebbe giustificare il salto nell'italianismo a causa della stanchezza verso un genere di poesia logorato), bensì nel fatto che tale gelo e l'intellettualismo consumato nei decori formali e nelle abilità concettuali sono in realtà una costante della poesia di Boscán. La sua conclamata biografia amorosa si configura come un mero culto della dea Venere nella sua statuaria immobilità, che non procura palpiti né rapimenti; e, naturalmente, la questione non sta nel "vissuto", dal momento che il calore poetico può dirsi anche nella più astratta delle invenzioni. Pare come se Boscán, uomo alieno dalla passione, ne sposi la sua naturale conseguenza, ossia il dolore, senza alcuna emozione, interessato soltanto a costruire ricercate alchimie verbali.

Questo vale anche per gli altri due libri della raccolta, soprattutto per il secondo dei tre, in cui, fra poco meno di un centinaio di sonetti e un manipolo di canzoni (spesso troppo lunghe: si pensi che la canzone 47 si compone di 453 versi), si vorrebbe disegnare una specie di diario sentimentale tenendo a mente Petrarca. Ma i limiti sono sempre gli stessi. Casomai, la svolta si ha nel momento in cui il poeta barcellonese passa dalla rappresentazione delle pene del cuore a quella delle gioie: letizie del focolare domestico e della quotidianità (l'*aurea me-diocritas*) protetta dagli affetti sicuri e non spossanti, sebbene anche qui le ali del poeta non sappiano spiccare grandi voli.

Che in queste pagine italianizzanti domini Petrarca, talora ripreso letteralmente²⁵, è del tutto naturale, come pure che

á sido, / mas no veros peor fuera; / no quedara tan perdido, / pero mucho más perdiera. / ¿Qué viera aquél que no os viera? / ¿Cuál quedara, / señora, si no os mirara?» [Ove non v'avessi visto, / non penerai, / ma neanche vi vedrei. // Grande mal fu avervi visto, / ma ancor peggio non vedervi; / non sarei così smarrito, / tuttavia più perderei. / Chi non vi vede che vede? / Come starei / se voi, dama, non mirassi]: edizione a cura di M. de Riquer, A. Comas e J. Molas, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1957, p. 10; 2) l'attacco di canzone «Es tal y tan verdadera / mi pena por conoceros, / que, si tanto no os quisiera, / yo quisiera no quereros» [Così grande e tanto vera / è la pena di conoscervi, / che, se tanto non v'amassi, / amerei di non amarvi]: ed. cit., p. 27. Le citazioni potrebbero moltiplicarsi, senza mutamento dei risultati.

²⁵ Per esempio nei due attacchi «Solo y pensoso en páramos desiertos» e «Claros y frescos ríos»: ed. cit., pp. 98 e 124. Commenta opportunamente A. Prieto, *La poesía de la edad de Oro (Renacimiento)*, Madrid, Taurus, 1988, p. 15: «La tensione amorosa petrarchesca che anima il *Canzonie-*

²² A. Marasso, *Estudios de literatura castellana*, Buenos Aires, Kapelusz, 1955, p. 33.

²³ Cfr. M. de Riquer, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1945, pp. 231-236, per la stampa dei tratti editoriali dell'opera poetica; cfr. più in generale le pp. 227-326.

²⁴ Siano sufficienti solo due brevissimi esempi: 1) il Villancico «Si no os uviera mirado, / no penara, / pero tampoco os mirara. // Veros hartó mal

si riecheggino Boccaccio e Poliziano, Bernardo Tasso e Bembo, oltre ad Ausias March; ma le occasioni si esauriscono in pochi prestiti verbali e in alcune scaglie tematiche. Per converso, Boscán continua a compiacersi, anche qui, degli artefatti bizantinismi già in atto nella prima parte, per cui la discontinuità risulta ancora più evidente e a versi o attacchi di poesia di bella fattura rispondono ben più congrui nuclei in netta caduta²⁶, mentre solo in rare occasioni il diffuso prosaismo risulta sconfitto: come nel più famoso dei due sonetti scritti in morte di Garcilaso:

Garcilaso, que al bien siempre aspiraste
y siempre con tal fuerça le seguiste,
que a pocos passos que tras él corriste,
en todo enteramente l'alcançaste,

dime: ¿por qué tras ti no me llevaste
quando d'esta mortal tierra partiste?
¿por qué, al subir a lo alto que subiste,
acá en esta baxeza me dexaste?

Bien pienso yo que, si poder tuvieras
de mudar algo lo que stá ordenado,
en tal caso de mí no t'olvidaras:

que o quisieras onrrarme con tu lado
o a lo menos de mí te despidieras;
o, si esto no, después por mí tornarás²⁷.

[Garcilaso, che al ben sempre aspirasti / e con tal forza sempre lo seguisti / che, rincorrendolo per pochi passi, / lo raggiungesti

re, e si confessa nel *Secretum*, in Boscán non esiste, e ciò che anima il suo libro è una curiosità poetica guidata dall'imitazione», precisando ancora in *La poesía española del siglo XVI*, 2 voll., Madrid, Cátedra, 1984, vol. I, p. 64: «Il poeta canzonierile che fingeva amore, amore cortigiano, in versi castigliani, è lo stesso poeta che ora finge in endecasillabi».

²⁶ Sul verso sciolto di Boscán già Góngora lanciò strali ironici: «Que yo a pie quiero ver más / un toro suelto en el campo, / que en Boscán un verso suelto, / aunque sea en un andamio» [Mi piace più vedere a piedi / un toro libero fra i campi, / che di Boscán un verso sciolto, / e fosse pur tra palizzate]. Riprendo la citazione dal A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gili, 1953, vol. I, p. 505.

²⁷ M. de Riquer, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, cit., p. 257.

quindi interamente, // dimmi perché con te non mi portasti / quando partisti da terra mortale? / Perché montando dove in alto andasti, / qui m'hai lasciato fra questa bassezza? // Io son sicuro che se tu potessi / mutar qualcosa di quello ch'è scritto, / in questo caso tu non m'oblieresti: // perché o vorresti onorarmi al tuo lato / o almeno tu m'avresti salutato, / oppur per me saresti poi tornato.]

Ma questi, come per esempio il sonetto 90, sono da considerarsi momenti eccezionali nell'ambito di una storia poetica che conosce, essenzialmente, solo momentanee accensioni. Naturalmente, né il fatto che Boscán fosse catalano può addursi a giustificazione dei limiti della sua poesia²⁸, né le difficoltà dell'innesto dei moduli italianizzanti possono valere da attenuante²⁹; anche perché, pure nel settore tradizionalistico, si hanno le medesime smagliature in un quadro di rare illuminazioni.

Tutto ciò, ovviamente, non limita in alcun modo la grandezza dell'operazione culturale propugnata da Boscán, il quale nel III libro della raccolta sperimenta più complesse innovazioni agganciate ai modelli italiani. Il vasto e un po' prolisso poema *Leandro* (2793 endecasillabi sciolti) si ispira a Museo, a Ovidio e a Bernardo Tasso³⁰, ma è da dire che la liberazione dalle catene rimiche non ha prodotto effetti di diversa qualità. Il *Capítulo* e la *Epístola*, come pure la *Respuesta a Don Diego de Mendoza* (tutti al di sotto dei cinquecento versi), sono vergati in terza rima. Il poema intitolato *Octava Rima*, di 1080 versi, è di stretta imitazione bembiana (delle *Rime per festa carnavalesca* del 1507) e introduce la

²⁸ Tanto più quando si pensi che fu allevato in Castiglia e che il castigliano è stato costantemente prescelto sia per la poesia sia per la prosa (in cui dimostra di possederne tutte le risorse).

²⁹ Che in ogni caso non furono maggiori che in altri, compreso Garcilaso, talché i motivi delle asperità boscániane vanno individuati nel proprio della poesia. Cfr. G. Caravaggi, «Alle origini del petrarchismo in Spagna», in *Miscellanea di studi ispanici* dell'Istituto di Lingue e Letteratura Spagnola, Pisa, Università di Pisa, 1971-73, pp. 7-103.

³⁰ Cfr. le pagine di O.H. Green (dalla traduzione spagnola della sua *Spain and the Western Tradition*, cit., nel testo inglese), incluse nella *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, diretta da F. Rico, cit., vol. II, pp. 124-126. Quanto alla *Respuesta*, B. Gicovate, *Garcilaso y su escuela poética*, Madrid, Taurus, 1983, p. 20, ricorda come ancora una volta il suo riscatto poetico si debba all'aver cantato le gioie domestiche.

famosa *octava real* (schema ABABABCC). E si tratta di opere che, a prescindere dai risultati lirici discontinui, segnano altrettante tappe di un divenire storico di grande rilievo, sicché aveva ben ragione Menéndez y Pelayo quando ribadiva:

Boscán è un poeta medio; ma le sue innovazioni tecniche furono tali e tante, e attingono tale fortuna, che appare assurdo voler fare la storia della lirica del XVI secolo senza analizzare dettagliatamente Boscán, il quale, per certi versi, è il protagonista di essa per intero³¹.

La prova più riuscita del suo entusiasmo italianizzante, però, Boscán l'ha data con la traduzione del *Cortegiano* di Castiglione, che già Garcilaso elogiò grandemente³². E a ragione, perché raramente una versione è stata tanto poco verosimile, dal momento che, nonostante l'attenta fedeltà al testo originario, l'eleganza dell'eloquio castigliano, la vivacità stilistica, la sapienza architettonica del periodare, lo smalto formale fanno di quest'opera un esemplare memorabile, per ogni tempo, dell'arte del tradurre. In cospetto di una prova di tanto valore ci si può forse chiedere, magari ingenuamente, se la letteratura castigliana non ha perduto un maestro della prosa.

³¹ In M. Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, cit., vol. II, p. 156.

³² «Serbò una cosa nella lingua castigliana raggiunta da molto pochi, ossia fuggire dall'affettazione, senza incadere in alcuna aridità; e con gran limpidezza di stile usò termini assai raffinati e ben accetti dagli uditi fini, non nuovi né a quel che pare disusati dalla gente. Fu, inoltre, traduttore molto fedele, perché non si vincolò alla rigidità della lettera, come fanno certuni, bensì all'autenticità delle espressioni, e tramite diversi cammini pose in questa lingua tutta la forza e l'ornamento dell'altra»: è la *Carta* a doña Jerónima Palova de Almogávar, in A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 252-253. L'edizione di *El Cortesano* più attendibile è quella a cura di M. Menéndez y Pelayo, Madrid, CSIC, 1942. Cfr. l'ampia indagine di M. Morreale, *Castiglione y Boscán. El ideal cortesano en el Renacimiento español*, 2 voll., Madrid, Anejos del Boletín Real Academia Española, 1969; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, cit., vol. x, p. 101, afferma decisamente: «Affermiamo senza tema che, per questo solo libro, Boscán merita di essere incluso fra i grandi artefici di rinnovamento della prosa castigliana nell'epoca di Carlo V».

3. GARCILASO DE LA VEGA

3.1. *La vita e le opere*

La «rivoluzione» italianizzante nelle lettere spagnole trova l'interprete di maggior prestigio, per straordinaria capacità d'inveramento poetico e per eccezionale nitore lirico, in Garcilaso de la Vega, ben a ragione designato «príncipe de los poetas líricos castellanos». Non è da ritenere però che la musa garcilasiana si abbeverasse esclusivamente alla fonte italiana, giacché, accanto alla lezione che da Petrarca si dirama a Sanzaro, Bembo, Ariosto, Bernardo Tasso e ai poeti frequentati dal poeta toledano durante il determinante soggiorno napoletano, convivono lasciti della tradizione *cancioneril*, segni del magistero trobadorico e di Ausias March, echi profondi di Virgilio e di Orazio, a voler dare solo le linee più marcate di una mappa di riferimenti letterari assai ricca, che si coagulano con piena naturalezza imitativa nella singolarità di una poesia che reca ognora impronta personalissima³³.

La vita di Garcilaso de la Vega fu breve e intensa. Nacque a Toledo nel 1501 (la data del 1503 è considerata oramai scarsamente credibile), secondogenito di Garcilaso de la Vega (morto nel 1512), che era stato membro della corte dei Re Cattolici e ambasciatore a Roma, e di Sancha de Guzmán, signora di Batres. La sua educazione fu quella tipica dei giovani nobili: l'esercizio delle armi e l'addottrinamento nelle lettere e nella musica. Nel 1519, avendo partecipato a una som-

³³ «Garcilaso non abbandonò la pratica imitatoria nemmeno nei momenti di maggior tensione affettiva»: R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Selecta de Revista de Occidente, 1968, p. 68 (gli interventi garcilasiani dello studioso sono poi stati pubblicati in *Garcilaso. Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985). Cfr. anche pp. 23-45. V. ancora «Garcilaso poeta del Humanismo» di R.O. Jones, nella miscellanea curata da E.L. Rivers, *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 53-70, il quale sottolinea come il poeta debba all'Italia «una prospettiva intellettuale che gli permise di dare un significato generale e profondo alla sua autoanalisi» (p. 60). Cfr. ancora Sh. Ghertman, *Petrarca and Garcilaso. A Linguistic Approach to Style*, London, Tamesis, 1975; V. Bocchetta, *Sannazaro en Garcilaso*, Madrid, Gredos, 1976; J. Cammarata, *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Madrid, Porrúa, 1983; I. Turrez Aguirreza, *La lengua en el Siglo de Oro. La obra de Garcilaso de la Vega*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1987 (studia essenzialmente l'epiteto ciceroniano).

mossa, gli venne comminata la pena a tre mesi di esilio, pena condonata. Nel 1520 fu nominato *contino* (membro della guardia reale) di Carlo e, poco dopo, prese parte alla repressione del movimento dei *comuneros*, o difensori delle prerogative cittadine (fra i quali era il fratello primogenito Pedro Laso de la Vega), rimanendo ferito a Olías il 17 agosto 1521. L'anno seguente, con Boscán e Pedro de Toledo, è presente alla difesa di Rodi contro i turchi. Nel 1523 Garcilaso è nominato cavaliere dell'ordine militare di Santiago e prende parte alla campagna di Navarra contro i francesi (dove erano anche il futuro duca d'Alba e suo zio don Pedro), intervenendo sia nell'assedio di Salvatierra, sia, probabilmente, nell'azione di Fuenterabía, caduta nel febbraio del 1524. Dopo una permanenza nel monastero di Uclés, allo scopo di completare il noviziato nell'ordine di Santiago, sposa, nell'agosto del 1525, doña Elena de Zúñiga, nobile e ricca damigella di Eleonora d'Austria (sorella di Carlo V e sposa nel 1526 di Francesco I di Francia), dalla quale avrà tre figli.

È probabile che fosse presente anch'egli, nel 1526, alle nozze dell'imperatore con Isabella di Portogallo, al cui seguito era la damigella di cui s'innamorò, Isabel Freire. Seguono tre anni relativamente tranquilli: quelli in cui gli nascono i figli e acquista una casa a Toledo; quelli in cui, a corte, può incontrare Isabel. Nel 1529 è in viaggio, al seguito del re, per Saragozza e Barcellona (dove firma il testamento, in cui è nominato il figlio illegittimo Lorenzo), proseguendo per l'Italia, dove assiste all'incoronazione di Carlo. Nel 1530 rientra in Spagna e quindi si reca in Francia per ordine dell'imperatrice. Nell'agosto del 1531 fa da testimone alle nozze segrete – proibite dall'imperatore – del nipote Garcilaso, figlio del fratello maggiore. A causa di questa grave infrazione viene colpito da condanna all'esilio (mentre si trova nelle Fiandre al seguito del duca d'Alba), da scontare in un'isola del Danubio presso Ratisbona. Non si sa se in questi mesi abbia preso parte alla campagna contro i turchi; ma è certo che nel novembre del 1532 egli è a Napoli, quale luogotenente del viceré appena nominato, don Pedro de Toledo, probabilmente, in una fase iniziale, mascherato luogo d'esilio. Nel 1533 muore di parto l'amata Isabel, che nel 1529 aveva sposato Alfonso de Fonseca «el gordo» [il grasso], descritto, non si sa quanto veritariamente, come persona di poche qualità. A Napoli Garcilaso resterà fino alla morte (pur compiendo numerosi spostamenti), en-

trando in contatto con gli intellettuali del luogo e frequentando anche letterati spagnoli, come Juan de Valdés e Sepúlveda. Nel 1533 torna in Spagna, a Barcellona e rapidamente a Toledo. Nel 1534 è ancora a Toledo e, sulla via del ritorno, passa per Avignone, dove era stata da poco scoperta la tomba di Laura. Nell'ottobre dello stesso anno è nominato sindaco di Reggio. Nel 1535 prende parte alla campagna di Tunisi contro Barbarossa e, alla Goleta, rimane ferito al braccio destro e alla bocca. Infine, nel 1536, anno in cui è nominato «maestro di campo» dell'imperatore, si unisce alle truppe imperiali per la campagna contro la Francia e in un episodio di pochissimo conto viene ferito al capo da una grossa pietra mentre dà la scalata alla torre di Le Muy (oggi Tour Charle-Quint), presso il Fréjus: è il 19 settembre. Il 13 o 14 ottobre Garcilaso muore a Nizza a soli trentacinque anni. Nel 1538 i resti del poeta saranno riportati a Toledo.

Le opere di Garcilaso vennero date alle stampe nel 1543, in coda a quelle di Juan Boscán, a Barcellona. Il successo del volume fu assai notevole e la figura poetica di Garcilaso, che già in vita aveva avuto ampi riconoscimenti, grandeggiò ben presto. Nel 1574 vede la luce la prima edizione autonoma delle poesie del toledano, accompagnate dal commento di Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense. Nel 1580 si ha una nuova edizione, questa volta commentata ampiamente da Fernando de Herrera. Fra i commenti antichi vanno ricordati inoltre quello di Tomás Tamayo de Vargas, del 1622, e l'altro di José Nicolás de Azara, del 1765³⁴. Nel Settecento il poeta è tradotto in italiano antologicamente (Giovambattista Conti, 1782-85, e Gianfrancesco Masdeu, 1786), ma un paio di traduzioni italiane risalgono al Cinque e al Seicento. Nel 1616 si hanno traduzioni in inglese di tre sonetti. Poi l'eco mondiale.

Il lascito poetico di Garcilaso non è ingente, considerata la breve stagione dei suoi anni. Esso è composto da quaranta sonetti (due dei quali fortemente sospetti d'essere spuri), tre

³⁴ I commenti sono stati editi da A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., il quale allestisce anche un'ampia bibliografia garcilasiana (dopo tale data parecchie delle opere che si citano recano aggiornamenti bibliografici). Quanto alla vita, cfr. M. Altolaguirre, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933. I documenti relativi al poeta sono stati editi ancora da A. Gallego Morell, *Garcilaso: documentos completos*, Barcelona, Planeta, 1976.

egloghe, due elegie, una epistola in versi, cinque canzoni e opere minori quali nove *coplas*, una ottava e quattro poesie latine. Naturalmente, non è da escludere che altri componimenti di Garcilaso siano andati perduti³⁵.

Prima di passare all'esame di un canzoniere che costituisce il momento di maggior fulgore della lirica spagnola del primo Cinquecento, occorre costatare rapidamente alcuni dati esterni o di più generale riferimento. Prima di tutto va ricordato che il periodo di maggior attività del poeta corrisponde agli anni dal 1526 in poi e, massimamente, all'epoca napoletana (1532-36). Se ciò può avvalorare il sospetto che, per i tempi precedenti qualcosa si sia perduto, ben maggiore fondamento ha la considerazione che, in quel fatidico 1526, giungano a Garcilaso i due elementi determinanti per il suo poetare: dall'Italia gli pervengono i modelli che sposa subito, non tanto per mera esterofilia, ma perché avvertiti come genialità e perfettamente idonei a esprimere la sua interiorità lirica; dal Portogallo proviene l'evento esistenziale cui ancorare la parola poetica necessaria³⁶. Si sa, tuttavia, che a Napoli un altro amore s'insediò nel cuore del poeta: quello per una dama a noi sconosciuta, che rinnova la fonte del canto e dell'infelicità. Tale duplice situazione propone ardui problemi di cronologia testuale, giacché, salvo i testi sicuramente databili, gli altri possono essere riferiti all'una o all'altra delle situazioni sentimentali, mancando ogni supporto interno in un poetare che è spesso privo di referenti specifici e tutto riversato nel-

³⁵ Sulla gran fortuna dell'opera garcilasiana, cfr. A. Prieto, *La poesía española del siglo xv*, Madrid, Cátedra, 1984-87, vol. 1, p. 91. Una precisa conferma si ha anche nel cosiddetto «Garcilaso a lo divino» (ossia rifacimenti dei suoi testi in chiave religiosa): cfr. E. Glaser, «*El cobre convertido en oro*», «*Rifacimientos cristianos de la poesía de Garcilaso en los siglos xvi y xvii*», in E.L. Rivers (a cura di), *La poesía de Garcilaso*, cit., pp. 383-403.

³⁶ Cfr. D. Alonso, *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962, p. 29: «Il destino di Garcilaso è l'anno 1526. È un destino duplice, che viene da oltre la Spagna, da est e ovest. Da est, l'Italia, gli verrà la tecnica. Da ovest, il Portogallo, gli verrà la musa. L'unione di queste due, annunciazioni o rivelazioni, è ciò che darà vita al poeta, che creerà quello che tutti intendono con il nome di Garcilaso. E ciò che renderà possibile che Garcilaso sia il primo nome moderno della letteratura spagnola». Le due monografie più importanti in anni remoti sono quelle di H. Keniston, *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*, New York, Hispanic Society of America, 1922, e M. Arce Blanco, *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lirica española del siglo xvi*, Madrid, Hernando, 1930.

l'intimismo. Aveva pertanto ragione Entwistle³⁷ a ritenere esagerata la tendenza a enucleare i testi essenzialmente intorno alla prima esperienza amorosa, magari perché della seconda manca ogni denotatore concreto o perché essa insidia l'unicità e assolutezza sentimentali viste in chiave petrarchesca e romantica.

3.2. I sonetti

Ancora in linea generale va ricordato che Garcilaso fu uomo di penna e di spada, poeta e soldato di una fiorente età rinascimentale di cui impersona in forma perfino leggendaria il prototipo. La sua figura, quale «encarnación del arquetipo del cortesano»³⁸, si conforma come un emblema cui nulla manca per l'emozione mitica: amò molto e cantò luminosamente il dolore; fu soldato dell'imperatore, buon cristiano, nobile signore, combattente due volte ferito e, pare, anche bello; mancava solo la morte in età giovane, e nell'esercizio delle armi, perché il mito fosse perfetto. Ma è chiaro che questo esemplare di un'epoca esiste e vale in quanto egli fu prima di tutto e al di sopra di tutto poeta, capace di travasare nelle forme necessarie del canto gli eventi profondi del sentimento.

Pensando qu'el camino iba derecho,
vine a parar en tanta desventura
que imaginar no puedo, aun con locura
algo de que 'sté un rato satisfecho³⁹.

³⁷ «La passione di Garcilaso per la donna napoletana che mai viene nominata [...] è stata oscurata dalla convenzione romantica degli amanti»: W.J. Entwistle, «Los amores de Garcilaso», in E.L. Rivers (a cura di), *La poesía de Garcilaso*, cit., p. 82.

³⁸ A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, cit., vol. 1, p. 508.

³⁹ È il sonetto xvii. Le traduzioni dei sonetti sono riprese da Garcilaso de la Vega, *Sonetti*, a cura di G.E. Sansone, Parma, Guanda, 1988. Anche quanto si scrive più oltre su questo settore della poesia garcilasiana proviene dall'introduzione a tale volume. Tutti i testi garcilasiani sono citati dall'edizione Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, a cura di E.L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972. Si consulteranno con profitto, inoltre, le edizioni di A. Gallego Morell, cit., e quella di A. Prieto, Garcilaso de la Vega, *Cancionero*, Barcelona, Bruguera, 1982 (con bibliografia).

[Pensando che il cammino era diretto, / venni a cadere in tanta disventura / da non immaginar, benché con pura / follia, qualcosa che mi dia diletto.]

Con queste parole il poeta definisce, oltre un concreto esistenziale inattuabile (e in fondo secondario), il dilemma primario da cui prende le mosse l'articolazione di una poesia tutta consumata nella delusione, la quale, connotata nei mille argomenti di un'avventura irripetibile eppur solita, si definisce a norma di una dialettica sostanziale fra gli atti principali dell'essere umano, espressi con la voce piena di una malinconia sottile e corrosiva, acutamente sofferta come inesprimibile ingiustizia.

Le profferte d'amore contengono quasi sempre l'intatta carica dell'ineluttabile: come nel testo V, in cui, nonostante una qualche concettosità, si fanno largo gli abbaglianti momenti di linguaggio diretto, esplicito e semplicissimo, che sono anche i punti in cui la parola garcilasiana colpisce per la pienezza quasi antiletteraria del suo modernissimo sentire:

En esto estoy y estaré siempre puesto [...]
 Yo no nací sino para quereros⁴⁰ [...]

[Son posto in ciò e sempre sarò posto (...) / Per darvi amor soltanto sono nato (...)]

In questo sonetto la donazione è piena, la condanna totale, l'eclissi della felicità assoluta, l'esclusione della fiducia integrale, il ribaltamento di un destino che vorrebbe e sa che non avrà indubbio. Nel testo VI si riafferma l'invalidità assegnata dalla sorte – in un immobilismo di spaurito dolore (*he llegado / a parte que de miedo no me muevo* [sono approdato / laddove per timore non mi muovo]) – a un sentimento che impone la rinuncia finanche a un minimo di autodifesa, giacché il poeta non ha ripari da opporre alla contraddizione, da sempre sofferta, tra l'amare e il penare, tra l'essere e il non essere, il primo consistente nella pienezza di un sentire che si nutre solo di sé, il secondo nella estenuazione di una chiusa negatività che comporta lo spossa-

⁴⁰ Garcilaso de la Vega, *Sonetti*, cit. p. 34.

mento di sé (e tuttavia, implicitamente, ripossedendosi, almeno nella parola).

Nel sonetto XVII, già menzionato, il dolore passato sgomenta al solo ripensarlo, ma ogni frase, pur tenuta fra passato e presente, sembra proiettata in un futuro d'ancor più temuta lacerazione, visto che da un inizio di illusa speranza si è poi precipitati nel tormento. Nel sonetto XXVII, dal suadente attacco ripreso dalla bella quartina di Ausias March, l'abito del dolore denuncia sia la propria impotenza liberatoria, sia il fatto che è la stessa *natura* a impedire ogni sorta di salvezza, per cui il conflitto tra calcolata ragionevolezza e irrevocabilità dell'appello amoroso si accetta con la ferma consapevolezza di un lacerante disagio e dell'inevitabile dicotomia che è alla radice del vivere. Lo stesso dissidio è riproposto nel sonetto XXXI, anche se qui è da dire che la troppo costruita scala generazionale (avo, padre, figlio metaforizzati) introduce un elemento pervadentemente estrinseco, che oltretutto vieta che si producano quei sintagmi di semplice discorso diretto, schietti e immediati, che illuminano tanta parte della scrittura garcilasiana.

Il dolore del chiuso passato è ancora presente nel testo I, insieme alla scoraggiata previsione d'un futuro ancora più cupo. Questo sonetto, che è forse lecito leggere come un prologo ideale dell'intera raccolta, raduna gli elementi essenziali del discorso garcilasiano: amore nella sua ineluttabilità, dolore tra passato e futuro ugualmente impervi, appartenenza e autodistruzione, contrasto fra preservazione di sé e invincibilità dei sentimenti, morte per amore in quanto vita e viceversa, ancora morte come liberazione eppure come timore di smarrire per sempre l'implacata custodia dell'animo interamente consegnato a chi è fonte della pena, assenza opposta a presenza ambita, ingannevole speranza subito fronteggiata dall'oggettiva consapevolezza del vero: vale a dire la gamma interiore pressoché completa della condizione umana su cui si insedia un atto lirico la cui cadenza essenziale è nella dialettica del disinganno.

Ma si veda, in ordine al tema della contraddizione esistenziale, il sonetto XXXVI, dove viene sviluppato il dissidio fra ragione e follia nella costante della sofferenza: dapprima il dolore scema, ma non perché effettivamente minore, bensì perché vien meno il *sentir para sentillo* [dolore di dolersi] a causa di uno strazio che rende dementi; e tuttavia non si è folli dal momento che, se ci si liberasse da così bruciante pena,

allora sì che si perderebbe il senno. Si ribadisce per tal via la vitalità del soffrire, quale unico modo del divenire e sapere, dell'essere e capire, mentre il fatto che *seso* e *locura*, ragione e follia, vengano semantizzati oltre il senso corrente o che il poeta si riconosca schiavo (prima terzina) significa palesemente che la perdita di sé nel sentimento è avvertita come il solo modo di essere se stessi: e infatti, mentre ad altri può sembrare dissennato tanto "distruggersi", Garcilaso è certo che questa sia la sua *única ventura*.

Anche nel testo XXVI campeggia il dilemma fra coscienza del proprio danno e accettazione della propria integrale donazione oltre tale consapevolezza. Qui la condanna a una vita sempre delusa e senza riscatti dilaga in una serie di esclamativi sconsolati, ma poi s'accende il moto di ribellione di chi vorrebbe ancora lottare, pur nell'angosciata assunzione della realtà, sebbene tutto ciò che si riesca a sperare è almeno di poter rivedere colei che è radice del male. La speranza, meramente ipotetica e velleitaria richiesta dell'impossibile, si riaffaccia nel sonetto XV, nel quale tutta l'ampia premessa sugli effetti del canto di Orfeo sta anche a denotare il primato assegnato alla poesia.

Nei testi VIII e XVIII, invece, il nucleo risiede nel rapporto conflittuale fra presenza e assenza. In quest'ultimo è rilevante l'inversione cui viene sottoposto il dettato petrarchesco, espressa nelle due terzine:

Y es que yo soy de lejos inflamado
de vuestra ardiente vista y encendido
tanto que en vida me sostengo apenas;

mas si de cerca soy acometido
de vuestros ojos, luego siento helado
cuajárame la sangre por las venas⁴¹.

[Si è che sono, da lungi, infiammato / dal vostro sguardo ardente, e incenerito, / sì che resisto nel vivere appena; // ma se da presso io sono assalito / dagli occhi vostri, rapreso e gelato / subito sento il sangue in ogni vena.]

Nel primo, ancora una volta la condizione di scissione fa sì che la lontananza provochi fantasie turbate e sogni desi-

⁴¹ Ivi, p. 60.

derosi, i quali, subito frustrati, vengono inchiodati sull'invalicabile ostacolo che riporta alla pena solitaria. E ancora nel sonetto IV la speranza sembra voler vincere ogni difficoltà, come se dopo lo scoramento espresso nella prima quartina esplodesse una volontà di conquista, una decisa determinazione di agire e sperare; eppure non nell'area di un consolata correzione, ma solo in nome dell'ansia di un incontro che sconfigga l'assenza (e si veda ancora il testo XXXVII, in cui è descritta l'angoscia del cane abbandonato), essendo questo l'unico balsamo sperabile in un legame ridotti all'appagamento della sola vista.

D'altronde, il poeta aveva tentato di salvarsi e di dimenticare, come dice nel sonetto III:

La mar en medio y tierras he dejado
de cuanto bien, cuitado, yo tenía;
y yéndome alejando cada día,
gentes, costumbres, lenguas he pasado⁴².

[E terra e mar tra me ho frammezzato / e tutto il bene, ahimè, che possedevo; / e quanto più lontano me ne andavo, / per gente, usi, lingue son passato.]

Ma è oramai consapevole che il suo è un destino mortale e non chiede altro che di poter rivedere colei che non sa dimenticare. E pietà unita all'aspirazione di morte sono le domande contenute ancora nel sonetto II, mentre nel XXXVIII, una pura elegia della sconsolazione, i versi del poeta conoscono uno dei passi di più lampeggiante liricità:

sobre todo, me falta ya la lumbré
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido⁴³.

[e più, la luce ho dentro me perduto / dello sperar, con cui l'andare io trassi / per l'oscura region del vostro obliare.]

Nel sonetto X, uno dei più famosi e definito dal Keniston «la più perfetta tra le sue poesie brevi nella delicata armonia

⁴² Ivi, p. 30.

⁴³ Ivi, p. 100.

di emozione ed espressione»⁴⁴, il poeta ricorda Isabel oramai defunta, immemore del dolore trascorso, che ora gli appare gioia perché poteva amare nella vita, e un accoramento dolcemente sconsolato dà all'invocazione di morte i timbri di un lessico necessario:

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!⁴⁵

[O dolci pegni a danno mio trovati, / dolci e felici quando volle Iddio, / restando uniti nel ricordo mio, / per la mia morte siete congiurati.]

Nel parimenti famoso sonetto XXIII, che ha la circolarità della movenza classica, l'invito alla felicità della giovinezza, vista come incanto e splendore, è posta a riscontro, con amara ma riposata scrittura, con la gelida asprezza della vecchiaia e tra i versi serpeggia una nostalgia malinconia e l'incanto scoriaggiato di fronte alla finitezza del tempo, ma come levigati dalla perfetta calibratura delle scelte lessicali.

Ancora nel sonetto XXX è l'accento della gelosia a dettare cadenze d'affanno non celato, mentre nel testo XXXIV il poeta sembra voler proclamare la raggiunta vittoria sul giogo dei sentimenti e si abbandona alla gloria dell'affrancamento, ma con così asserita sicurezza da risultare del tutto non credibile. E si ricordi da ultimo il sonetto IX, una poesia forse un po' troppo dichiarativa e dall'edificazione scopertamente concettualizzata, notevole tuttavia perché vi è riprospettata la conflittualità aperta, come in altri memorabili passi di Garcilaso, fra il morire inteso quale perdita dell'amore e il vivere avvertito nella sola dimensione dello strazio disperante; una dialettica tra essere e non essere, in quanto non-vita l'uno e non-morte l'altro, proiettata fino ai limiti di un dissidio insanabile che si incarna con miracolosa plasticità verbale nel vero del testo.

Il moto e la progressione del poetare garcilasiano, come forse è apparso evidente, non risiedono quindi né nelle distan-

ze tematiche dovute all'assunzione di argomenti molteplici, né nell'organico diagramma di una situazione esistenziale, ma, fissatosi il poeta a un canone immobile e concluso, trovano la loro dinamica aggirandosi nel labirinto delle contraddizioni emanate da quell'unico punto. Sicché appare più consona parlare di raggiata d'accenti e ventaglio emozionale, di confessione ora più dolentemente ripiegata nello struggimento, ora appena affacciata a un fidare subito represso, altrove di logorata solitudine nello scoraggiamento dell'assenza, spesso praffatta da un senso d'ingiustizia che travolge la stessa figura umana, una confessione o confidenza più volte intrisa di lacrime non retoriche, non barocche, non concettiste. Ma quel che più importa è che, nella sostanza dell'espressione, questa scala espressiva si connota nei termini dilemmatici di una urgenza vitale pienamente intrinseca nella determinazione del testo.

E proprio questo senso pieno del dilemma lacerante, travasato dal vissuto nella scrittura, che rende la poesia di Garcilaso – particolarmente nei sonetti – così moderna e tanto sua-dente per il lettore contemporaneo, malgrado gli apparati culturali propri della sua età letteraria. A differenza del suo stesso maestro Petrarca – per non dire a quale distanza dalle astuzie soavi del versificare alla moda (anche nei migliori esempi, come in Sannazaro, ponendo già su altro piano poeti come Bernardo Tasso e via dicendo) –, il verso del toledano ha l'amara risonanza del sofferto, la stringente cadenza del vissuto, la vitale dirompenza dell'esistente, a prescindere dai timbri di intimistico abbandono, di ispirata dolcezza o di tenera confidenza che lo caratterizzano. Infine, la sua storia umana, nella verità dei sentimenti, urge nei versi con voce autentica cristallizzandosi nella pienezza della parola⁴⁶.

Sicché Garcilaso de la Vega non canta affatto un ideale femminile ritagliato nei cieli dell'astrazione o l'effimera immagine d'un volto rinascimentale, ma eminentemente il se stesso amante nell'urgere del circostanziale; non un'aspirazione della

⁴⁶ Rileva J.F. Montesinos, *Ensayos y estudios de literatura española*, México, Ed. de Andrea, 1959, p. 33, l'«ingenuo ardore con il quale per la prima volta in Castiglia si è voluto rendere in modo trasparente e diretto una vera passione, poetizzata dalla mia verità esemplare». Cfr. M. Arce Blanco, *Garcilaso de la Vega*, cit., p. 35; «Donna Isabel non è un'astrazione, come fu Laura per Petrarca, è una donna in carne e ossa desiderata con ardore». Cfr. pure H. Keniston, *Garcilaso de la Vega*, cit., p. 202.

⁴⁴ H. Keniston, *Garcilaso de la Vega*, cit., p. 200.

⁴⁵ Garcilaso de la Vega, *Sonetti*, ed. cit., p. 44.

fantasia, ma corpo e passione dell'io coinvolto nelle radici del reale, mentre la letteratura, che è sempre e dovunque, non travalica il suo assegnato confine.

3.3. *Le canzoni, le epistole, le elegie*

Quanto si è andato annotando in rapporto a un importante settore del canzoniere garcilasiano, quello in cui più palesemente si avverte la «creazione tramite la parola di uno spazio mitico dove abitare con l'amata»⁴⁷, torna con valore identico, pur se mediato da altre forme poetiche, nelle altre prove del poeta, prove accomunate da «questa medesima capacità di condensazione e di intuizione virginale», in cui «sentiamo che dietro le parole vi è una lacerazione emotiva», come dice Dámaso Alonso⁴⁸. Non cambiano, infatti, i registri nelle cinque canzoni, vergate in forme strofiche diverse, che provano la perizia del poeta. La prima canzone si apre con una strofa di toccante lirismo, in cui il calcolato gioco contrastivo fra gelo e tropico viene subito riconvocato al vero dell'intimità lirica, ampiamente ribadita nel prosieguito:

Si a la región desierta, inhabitable
por el hervor del sol demasiado
y sequedad d'aquella arena ardiente,
o a la que por el hielo congelado
y rigurosa nieve es intratable,
del todo inhabitada de la gente,
por algún accidente
o caso de fortuna desastrada
me fuédeses llevada,
y supiese que allá vuestra dureza
estaba en su crüeza,
allá os iría a buscar como perdido,
hasta morir a vuestros pies tendido⁴⁹.

[Se alla region deserta, inhabitable / per il bollire d'un sole eccessivo / e il disseccarsi della sabbia ardente / o dove per il gelo

⁴⁷ A. Prieto, *La poesía de la edad de Oro*, cit., p. 21.

⁴⁸ D. Alonso, *Cuatro poetas españoles*, cit., p. 38.

⁴⁹ E.L. Rivers (a cura di), *La poesía de Garcilaso*, cit., p. 77.

che si ghiaccia / ed inflessibil neve è inaccessibile, / del tutto abbandonata dalla gente, / per qualsiasi evenienza / o caso di fortuna disgraziata / mi foste voi portata, / e pur sapendo che il vostro rigore / mantien la spietatezza, / andrei, come perduto, lì a cercarvi / fino a morir disteso ai vostri piedi.]

Lo sconcerto, l'inermità di tanto soffrire peraltro inevitabile, la coscienza di spargere *d'una en una* i lamenti al vento, il «lungo processo» degli anni profusi nell'inganno sembrano volersi riscattare e rivalere nella conclusione della seconda canzone, allorché il poeta sostiene che, appartenendo più a lei che a sé, volle perdersi in tal modo come per vendicarsi in se stesso di lei; ma è la sconsolazione che domina, ben più dello spirito di rivalsa, perché è anche sconfitta da sempre saputa. Argomento della terza canzone è la terra dell'esilio, ossia *cerca el Danubio una isla* [presso il Danubio un'isola], dove, se l'argomento è in parte diverso da quelli consueti, lo scoramento non manca di emergere, né il sottile contrasto fra la temuta ragionevolezza e l'urgere passionale viene accantonato. Come annota Arce Blanco⁵⁰, l'isolamento volontario nella propria interiorità è anche un modo non di consolarsi banalmente, bensì di proiettare la propria pena nell'universalità che di per sé consolava, secondo consolidata norma rinascimentale. La quarta canzone è la più ampia e si accosta notevolmente alla seconda egloga⁵¹. Il descrittivismo che, a differenza delle altre canzoni, qui è in qualche modo presente, include anche la sola raffigurazione fisica dell'amata presente in Garcilaso, ma naturalmente, come ha ben ribadito Lapesa⁵², quei capelli e quegli occhi elogiati rispondono ai canoni astratti che furono già di Petrarca e, ancor prima, dei trovatori. Da ultimo, la quinta canzone, che ha il titolo latino *Ode ad florem Gnidi*, è una lira in quattro dici stanze polimetre, modellata su Bernardo Tasso, in cui si perora la causa dell'amico Mario Galeota presso Violante Sanseverino. Il testo fu definito dal Pelayo «giocattolo prezioso»⁵³.

⁵⁰ M. Arce Blanco, *Cerca el Danubio una isla*, in E.L. Rivers (a cura di), *La poesía de Garcilaso*, cit., p. 111.

⁵¹ Cfr. R.O. Jones, «Garcilaso poeta del Humanismo», cit., p. 61.

⁵² R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, cit., p. 80. H. Keniston, *Garcilaso de la Vega*, cit., p. 93, ritiene la canzone «iperraffinata e artificiosa».

⁵³ M. Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, Ed. Nac., Santander, CSIC, 1951, vol. II, p. 13.

e certo il poeta non si smentisce, nonostante che – e proprio per ragioni tematiche – siano meno urgenti gli ansiti appenati e il dilagare della delusione bruciante⁵⁴.

L'epistola indirizzata a Boscán (dell'ottobre 1534) ha prima di tutto un suo preciso ruolo culturale, essendo il primo atto di formula oraziana presente in Spagna⁵⁵. In questi ottantacinque endecasillabi sciolti i temi della riconfermata solidarietà verso l'amico, del viaggio e del rientro includono riferimenti alla vita concreta da una parte (si veda per esempio l'agilità con cui si narra del passaggio per la Francia), ma dall'altra consistenti accenni a quel superiore disporsi delle cose che è il destino, utilizzando un livello di discorso, sì conversevole (come voleva il genere), ma anche pensosamente raccolto e profondamente intimista.

Sempre a Boscán è indirizzata la seconda elegia, del 1535, che Lapesa non esita a definire «el más bello e interesante de todos los poemas que se refieren a la pasión napolitana»⁵⁶. Scritta in terza rima (come la prima), questa elegia si configura essenzialmente come una epistola, salvo che non si batta l'accento sul momento dell'assenza, quella cioè dell'incessibile dama partenopea (nella prima elegia l'assenza è quella relativa alla morte di Bernardino d'Alba). Il discorso delle pene d'amore, in questa seconda elegia che in più luoghi trova una intensità pari a quella dei migliori sonetti, non si consuma solo in quella situazione di conflitto, con sé e con l'amore, che natura atti memorabili della lirica garcilasiana, ma include anche il confidente aprirsi all'amico di cui s'invidia, affettuosissimamente, il fato tanto diverso. Alla radice del testo c'è, infatti, ancora una volta il metodo della contrapposizione: da una

parte, la letizia, pacata e consolante, del più anziano amico; dall'altra, la propria chiamata al soffrire, fuori di patria e fuori di sé, errabondo, disamato, solitario, intristito:

no tienes que temer el movimiento
de la fortuna con soplar contrario,
que el puro resplandor serena el viento.
Yo, como conduciendo mercenario,
voy do fortuna a mi pesar m'envía [...].

Aqueste premio mi servir alcanza,
que en sola la miseria de mi vida
negó fortuna su común mudanza⁵⁷.

[Non devi tu temere il movimento / della fortuna nel contrario soffio, / ché splendor puro rasserena il vento. / Io, come mercenario ovunque mosso, / vo dove sorte contro me mi porta (...) // Il mio servizio questo premio ottiene, / che allo squallore sol della mia vita / negó fortuna il suo comun mutare.]

Altro è l'argomento della prima elegia, nonostante l'uguale dimensione riflessiva e il livello di scrittura emotivamente concentrata e dolentemente confessata. Gli echi culturali sono qui forti (ma codesta è una costante nel poeta), da Girolamo Fracastoro a Virgilio e Orazio, da Petrarca ad Ariosto, Bernardo Tasso e Pedro Albinovano, e il compianto funebre (ché tale essenzialmente è il testo), se sa trovare il giusto equilibrio del linguaggio consolatorio e si allarga alla meditazione sui destini umani, scansa peraltro sia le adusate forme di piaggeria cortigianesca, sia le oratorie esaltazioni epiche, che sono registri del tutto estranei al poeta⁵⁸.

3.4. *Le egloghe*

Il maggior impegno della critica garcilasiana è andato alle tre egloghe, non solo perché sono i testi di maggior respiro del

⁵⁷ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, a cura di B. Morros, Barcelona, Crítica, 1955, p. 113.

⁵⁸ Cfr. S.F. Rendall e M.D. Sugarmos, «Imitation, Theme and Structure in Garcilaso's First Elegy», *Modern Language Notes*, LXXXII, 1967, pp. 230-237. Sul rapporto di tale elegia con le egloghe I e III, cfr. E.R. Jones, «Garcilaso poeta del Humanismo», cit., p. 63.

⁵⁴ P.N. Dunn, *La oda de Garcilaso «A la flor de Gnidio»*, in E.L. Rivers (a cura di), *La poesía de Garcilaso*, cit., p. 151, scrive: «Il giorno di parole di Garcilaso, perciò, allude a donna Violante in Nido [Piazzetta Nido a Napoli], e alla Venere Cnidia [di Prassitele]».

⁵⁵ Cfr. R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, cit., p. 148. Cfr. anche E.L. Rivers, «The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, XXII, 1954, pp. 175-194; C. Guillén, *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 45.

⁵⁶ R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, cit., p. 158. H. Keniston, *Garcilaso de la Vega*, cit., p. 232, rilevava giustamente che «benché il poema sia intitolato "elegia", è in realtà un'epistola o un "capitolo" in terzine». V. pure S. Lipmann, «Garcilaso's Second Elegy», *Modern Language Notes*, LXXXVI, 1971, pp. 167-181.

poeta o per la sua grande capacità di edificare tre diversi ro-
manzi pastorali al contempo saldamente unitari, ma anche
perché, attraverso le varie coperture di attori campestri (co-
me voleva il genere, ossia ninfe e pastori), la voce raccolta-
mente suadente e vigorosamente dolente di Garcilaso sa at-
tingere, nel più ampio spazio raffigurativo, maggiore speso-
re e anche diretta confidenza, malgrado la costruzione sceni-
ca (in cui domina naturalmente il topos del *locus amoenus*)⁵⁹
e il parlare indiretto. Anzi, nella prima egloga, i due soli in-
terpreti maschili, come già da tempo ha assodato la critica,
rappresentano lo stesso Garcilaso, ora uno e bino, come per
un bilanciamento dei contrasti interiori qui rapportati a due
singolarità, peraltro inconciliabili⁶⁰. Queste prove del poeta
di Toledo rappresentano un momento alto della sua poesia,
sicché c'è da stupirsi che esse non abbiano prodotto un de-
ciso impulso all'adozione del genere, come, all'inverso, era
avvenuto in Italia con Sannazaro (qui ovviamente assai pre-
sente)⁶¹.

L'egloga prima, composta probabilmente nel 1534, è un
poema di 421 versi, suddivisi in trenta strofe di dieci endeca-
sillabi, intercalati da quattro settenari, ed è dedicata al viceré
di Napoli. Dopo quattro strofe di prologo, che sono di elogio
per il destinatario, ha inizio il canto dei due soli attori, i pasto-
ri Salicio e Nemoroso, a ognuno dei quali sono attribuite tre-
dici strofe (ma l'ultima è di epilogo). Salicio canta l'assente

⁵⁹ Basti qui rinviare a E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, cap. x.

⁶⁰ Cfr. G. Marañón, *Elogio y nostalgia de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, pp. 119-146. La nozione critica è antica, ché già M. de Faria y Sousa, nel 1608, la indicava: cfr. M.J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970, p. 85, il quale conduce ampia analisi delle tre egloghe in rapporto a Virgilio, alle pp. 85-162, precisando tuttavia come l'influenza virgiliana sia inseparabile da quella dell'*Arcadia* (p. 81). Definisce questo testo una «canción pastoril», V. Bocchetta, *Sannazaro en Garcilaso*, Madrid, Gredos, 1976, p. 52. V. ancora sull'egloga, A.A. Parker, «Theme and Imagery in Garcilaso's First Eglogue», *Bulletin of Spanish Studies*, xxv, 1948, pp. 222-227; C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 161-182. Più in generale D. Fernández Morera, *The Lure and the Oatn Flute. Garcilaso and the Pastoral*, London, Tamesis, 1982.

⁶¹ Cfr. M.I. Gerhardt, *La pastoral del Renacimiento en España: Garcilaso de la Vega*, in E.L. Rivers (a cura di), *La poesía de Garcilaso*, cit., p. 191.

Galatea, amata e perduta, perché si ritratta da una devozione
che carezzava un sogno impossibile:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!
Estoy muriendo, y aun la vida temo;
témola con razón, pues tú me dejas,
que no hay sin ti el vivir para qué sea.⁶²

[O dura più che marmo ai miei lamenti / e al fuoco ardente nel
quale mi brucio, / più gelida di neve, Galatea! / Io sto morendo, e
ancor la vita temo, / ed è ben giusto, poiché m'abbandoni, / e più
motivo al viver non esiste.]

Tra metafore naturalistiche e descrizioni campestri con-
vocate al significato di similitudine sentimentale, Salicio con-
fessa la solitudine, il naufragio della sconfitta, il necessario
abbandono dei luoghi di un passato illuso, divenuto oramai
deserto. E la stessa invocazione a Galatea affinché voglia ritor-
nare è nell'area della speranza previamente frustrata, impossi-
bile, dal momento che, ove ciò s'avverasse, la partenza di lui
sarebbe inevitabile. Uguale e diverso è il tema dell'assenza
nella parola di Nemoroso, che piange la morte di Elisa (ana-
gramma di Isabel)⁶³:

¡Oh bien caduco, vano y presuroso!
Acuérdome, durmiendo aquí algún hora,
que, despertando, a Elisa vi a mi lado.
¡Oh miserable hado!
¡Oh tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte! [...]

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se volvían? [...]

⁶² E.L. Rivers (a cura di), *La poesía de Garcilaso*, cit., p. 121.

⁶³ Sul problema della ninfa Elisa, cfr. A. Porqueras Mayo, «La ninfa degollada de Garcilaso», in AA.VV., *Actas del tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Colegio de México, 1970, pp. 715-724; E. Martínez López, «Sobre "aquella bestialidad" de Garcilaso», *Publication of Modern Language Association*, 87, 1972, pp. 12-25; M. Di Pinto, «Non sgozzate la ninfa Elisa», in *Studi Ispanistici*, Pisa, Giardini, 1986, pp. 123-143.

Aquesto todo agora ya s'encierra,
por desventura mía,
en la escura, desierta y dura tierra.⁶⁴

[O ben caduco, vano e frettoso! / Ricordo, qui dormendo, l'ora in cui, / allo svegliarmi, Elisa avevo allato. / O fato miserabile! / O tela delicata, / data prima del tempo / al tessere sottile della morte! (...) // Quegli occhi chiari dove sono ormai / che già con sé portavano sospesa, / dovunque volti, quest'anima mia? (...) // E tutto questo ormai già si rinserra, / per la sventura mia, / nella oscura deserta, dura terra.]

Qui, forse ancor più che nel monologo della perdita di Salicio, i contatti coi testi in morte di Isabel sono patentati (si ricordi soprattutto il sonetto *Oh dulces prendas*) e il dolore del canto in morte sa trovare la medesima temperie di sconsolazione ineffabile eppure accettata con una malinconia invincibile. Quest'altro volto dell'assenza si compenetra col primo adeguatamente, duplice aspetto di una medesima sofferenza, conferendo una salda unitarietà al testo, che ha il passo piuttosto della canzone che non della rappresentazione drammatica. Per altra parte, Garcilaso ha saputo dar vita, con grande sapienza compositiva, a quello che merita la definizione di *piccolo poema in vita* e in morte di Isabel, sulla scorta dell'esperienza petrarchesca (presente specie nel canto di Nemorosio)⁶⁵; un poema in cui la mascheratura bucolica, attentamente dosata, non vieta minimamente all'opera di proporsi essenzialmente come vera e propria manifestazione lirica, quanto a linguaggio diretto e a confessione non mediata⁶⁶.

L'egloga seconda, composta prima della precedente e risalente ai mesi intercorsi fra il maggio del 1533 e gli inizi del 1534, è, dal punto di vista strutturale, il testo più complesso costruito da Garcilaso, il più ampio, vario e ambizioso nella sua mobile organicità⁶⁷. Si tratta di 1.885 versi disposti per

⁶⁴ E.L. Rivers (a cura di), *La poesía de Garcilaso*, cit., p. 128-129.

⁶⁵ Cfr. R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, cit., p. 139, che considera il lamento del pastore «la compenetrazione più perfetta di Garcilaso con il meglio della poesia petrarchesca».

⁶⁶ O.H. Green, *Spain and the Western Tradition*, cit., vol. I, p. 149, considera «l'apoteosi di Elisa forse il più bel poema in morte che si possa trovare nella letteratura».

⁶⁷ Per il quadro delle corrispondenze fra le parti, v. R. Lapesa, *La*

gruppi distinti, si dà dar luogo a un organismo composito: predomina la terza rima, ma, oltre a squarci precedenti, tutta l'ultima parte (alcune centinaia di versi) è in sciolti con rima al mezzo, mentre in quattro passi si hanno inserzioni di tipo lirico: il tutto in un quadro di simmetrie estremamente ben studiato (il che getta non poca luce sulla supposta immediatezza nativa del poeta)⁶⁸. In questa edificazione così accuratamente architettata, si alternano tessuto narrativo e azione drammatica, dialogo pastorale e panegirico, nel quale ultimo, nonostante il tentativo di celebrazione «eroica»⁶⁹ della casata d'Alba (tutta l'ultima parte), manca, come sempre, ogni afflato epico e qualsiasi esaltazione bellica. Peraltro, ha ben visto Lapesa quando ha annotato che, nonostante che questa opera occupi «una posizione centrale [...]», manca dell'intensa emozione della prima egloga e della sua «tersa limpidez»⁷⁰.

L'argomento è distribuito fra i quattro interpreti dell'azione: Salicio e Nemorosio (Garcilaso), Albano (probabilmente Bernardino, fratello minore del duca d'Alba) e Camilla (forse cugina di questi). Albano, che ha sofferto una grave delusione d'amore, è sorpreso nel sonno da Salicio e, risvegliatosi, narra (imitando strettamente la prosa VIII dell'*Arcadia*, 161-337) dell'amicizia felice con Camilla, degli svaghi e delle cacce comuni. Presosi d'amore per la compagna e da lei sollecitato — che lo vede intristirsi —, egli confessa i propri sentimenti, ma è respinto:

trayectoria poética de Garcilaso, cit., p. 105. V. ancora, su tale egloga, M. Levisi, «Elementos visuales en la Egloga II de Garcilaso», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LIII, 1977, pp. 39-59; I. Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral en la «Egloga Segunda» de Garcilaso*, Amsterdam, Benjamins, 1981.

⁶⁸ Cfr. E.L. Rivers, «La paradoja pastoril del arte natural», in *La poesía de Garcilaso*, cit., pp. 306-307. Ricordo qui gli interventi di varia natura rivolti alla versificazione: H. Keniston, *Garcilaso de la Vega*, cit., pp. 277-346; A. Mas, *El movimiento ternario en los endecasílabos de la Egloga III de Garcilaso*, in E.L. Rivers (a cura di), *La poesía de Garcilaso*, cit., pp. 245-266; T. Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1982, pp. 119-147; M. Gauthier, «À propos de l'harmonie des vers. Essai sur le consonantisme chez Garcilaso de la Vega», *Les langues néolatines*, 53, 1960, pp. 44-52; G.E. Sansone, *Le trame della poesia*, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 149-174; «Note sulla versificazione nei sonetti di Garcilaso», *Annali Istituto Università Orientale*, xxx, 1988, pp. 83-90.

⁶⁹ Cfr. R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, cit., p. 118.

⁷⁰ Ivi, p. 122.

Yo, que tanto callar ya no podía
y claro descubrir menos osara
lo que en el alma triste se sentía,
le dije que en aquella fuente clara
vería d'aquella que yo tanto amaba
abiertamente la hermosa cara;
ella, que ver aquésta descaba,
con menos diligencia discurriendo
d'aquella con qu'el paso apresuraba,
a la pura fontana fue corriendo,
y en viendo el agua, toda fue alterada,
en ella su figura sola viendo;
y no de otra manera arrebatada
del agua rehuyó que si estuviera
de la rabiosa enfermedad tocada,
y sin mirarme, desdénosa y fiera,
no sé qué allá entre dientes murmurando,
me dejó aquí, y aquí quiere que muera.⁷¹

[Io che tanto tacer già non potevo / e meno avrei osato dichiarare / quel che nell'animo triste sentivo, / che in quella fonte chiara allor le dissi / avrebbe visto della tanto amata / nitidamente il volto grazioso; / e lei, che questa vedere or voleva, / con minore attenzione discorrendo / di lei di quanto al passo desse fretta, / alla fontana pura fu correndo / e, nell'acqua guardando, s'alterò, / vedendo in essa sol la sua figura; / e senza essere attratta da altra cosa, / dall'acqua rifuggi come se fosse / colpita da rabbiosa infermità: / senza guardarmi, disdegnosa e fiera / non so tra i denti cosa mormorando, / qui mi lasciò e qui vuole che muoia.]

Seguono notti di dolore e invocazioni di morte; ma ecco che sopraggiunge Camilla, seguace di Diana e votata alla castità, che insegue un capriolo e poi, dolente dell'amicizia perduta, vuole riposare. Ma Albano la scopre e ne consegue un agitato dialogo, a causa del quale egli impazzisce. Subentrano Salicio e Nemoroso, che cercano di trattenere il ragazzo, folle come Narciso.⁷² È allora che Nemoroso racconta del mago

⁷¹ Garcilaso de la Vega, *Le egloghe*, ed. cit., p. 149.

⁷² Secondo R.O. Jones, «Garcilaso poeta del Humanismo», cit., p. 56, questo testo rappresenta «la massima approssimazione di Garcilaso alla forma drammatica». Circa l'identificazione del poeta con Albano, v. p. 62. O.H. Green, *Spain and the Western Tradition*, cit., vol. I, p. 155, assume l'opera come «un tipico dramma di amor purus». Su Albano/Narciso, cfr.

Severo (ossia il piacentino Severo Varini, precettore dei d'Alba)⁷³, simbolo della ragione che sa sanare il dolore. Prende la parola, quindi, Salicio, e, dopo uno scambio di battute con Nemoroso, quest'ultimo, tramite la mediazione di Severo, si dà a tessere l'encomio della casata d'Alba. Qui, come si è già accennato, più che una esaltazione epica, si ha una narrazione di stile cortigiano, anche in quella parte, che è la più ampia, in cui si dice dello scontro con Solimano di Fernando di Toledo. In realtà, più che a ordire l'elogio della gloria militare, la penna di Garcilaso sembra interessata a una equilibrata rappresentazione narrativa e, più che al ditirambo (modalità che gli è estranea), alla oleografia emblematica delle virtù cavalleresche. Rimane però insanabile la deviazione che questa sezione, quasi un annesso si direbbe, comporta, e non tanto per lo scarto narrativo che produce, perché in fondo rappresentazione scenica c'è anche qui come prima, quanto per la piena estraneità tematica di tale sezione con ciò che precede. L'egloga si chiude con le parole dei due pastori, che si ripromettono di condurre Albano da Severo, affinché rinsavisca e dimentichi.

Il solo quesito che, conclusivamente, appare opportuno porsi è quello relativo alla distribuzione delle parti. Dato per scontato l'*unicum* di Salicio e Nemoroso (guarito da Severo), questi rappresentano la faticosamente raggiunta serenità contro un Albano dalla giovinezza pienamente preda della passione sino alla follia: cioè due parti, la prima relativa a ciò che si vorrebbe pervenire a essere, la seconda relativa a ciò che angosciosamente si è. Ma, in verità, si profila in tal modo una lettura della coppia di pastori poco calzante con il vero garcilasiano; nonostante che paia legittimo ipotizzare che i tre personaggi siano tutti proiezione del poeta, nella sua dilaniata realtà e nella carezzata speranza di raggiunta saggezza. Ciò,

A. Gargano, *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 106-121.

⁷³ Cfr. M. Casella, «Il Mago Severo nella "Egloga seconda" di Garcilaso», *Bollettino Storico Piacentino*, xxiv, 1929, pp. 56-57. I. MacDonald, *La Egloga II de Garcilaso*, in E.L. Rivers (a cura di), *La poesia de Garcilaso*, cit., p. 220, ribadisce che «Nel mondo ideale dell'egloga Severo personifica la disciplina, il dominio delle passioni per la ragione». Utili osservazioni in questo stesso saggio sull'ibridismo formale in rapporto allo stile alto (epico), allo stile lirico e allo stile basso (comico). Cfr. ancora A. Lumsden, «Problems connected with the second Eglogue of Garcilaso», *Hispanic Review*, xv, 1947, pp. 251-271.

naturalmente, senza affatto negare che sia il giovane pastore, sia la bella cacciatrice vogliano raffigurare i personaggi storici adombrati, benché in quest'ultima sia chiara l'allusione alla dama napoletana.

La terza egloga è l'ultimo testo scritto da Garcilaso e la più breve delle composizioni pastorali. Si tratta di 375 versi distribuiti in quarantasette ottave reali. La scelta del metro parrebbe voler conferire una dimensione soprattutto lirica al testo, che ha invece andamento narrativo e drammatico; e la sua simmetria studiosamente compiuta è un'altra prova di sapienza compositiva⁷⁴. Dopo le prime sette strofe di dedica e giustificazione indirizzate a Maria Osorio Pimentel, sposa del viceré don Pedro, profetizzando la memoria sull'amato Tago, si dà voce a quattro ninfe (forse le figlie della coppia) che tessono episodi mitologici, salvo l'ultima, Nise, che ritrae il corso del fiume (e il suo nome non è mitologico). Nise parrebbe essere Elisa, ossia Isabel, con rinvio quindi all'amica defunta di Nemoroso. Ma ecco sopraggiungere Tirreno e Alzino, precedenti dal suono delle zampogne. In otto strofe complessive (secondo lo schema del canto amebeo) i due dicono a turno di Flérída e di Fillis: il primo nella soave serenità donata da una bellezza dolce e consolante; il secondo nei termini irti e angoli di una beltà aspra e difficile, a norma di un ulteriore schema binario. Tanto si è che ancora una volta viene da chiedersi se questo così patente contrasto non sia un altro soppiumento esplicitato: quello di un medesimo uomo che ama carezzando la dolcezza e vivendo l'asprezza, ossia il Garcilaso che amò una donna, una e bina, quale proiezione di una vita emotiva alterna, contraddittoria, intensamente dissociata.

Una vita emotiva che, qui come altrove, non si smentisce mai, ma che sa dirsi ognora con piena discrezione intimista nonostante il denudamento delle ansie cocenti, e proprio perché ogni moto della fantasia appassionata si depura alla fonte della poesia cristallina, raggiunta con la semplice voce dell'ab-

⁷⁴ I rapporti strutturali sono esplicitati da E.L. Rivers, «La paradoja pastoril del arte natural», cit., pp. 289-290. Una lettura formalistica del testo conduce D. Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 49-108. Secondo R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, cit., p. 171, «Mai Garcilaso si dimostra più padrone della sua arte come in quest'ultima opera» soprattutto per il «piacere estetico di concepire e plasmare belle forme idealizzate» (p. 173).

bandono al se stesso più genuino. Per tal via si guadagna anche la soglia di un effettivo superamento dei prestiti culturali e del reticolo neoplatonico, gli uni resi propri perché inseriti nell'autenticità della propria autonomia; gli altri rimotivati intimamente tramite l'urgenza vitale portata nella parola poetica⁷⁵.

4. FRANCISCO SÁ DE MIRANDA

Come altri scrittori portoghesi (basti pensare a Gil Vicente o a Luis de Camões), anche Sá de Miranda elegge il castigliano per una parte dei suoi scritti (esattamente settantaquattro), a norma di una scelta naturale ove si pensi non solo agli stretti legami dinastici fra le due corti iberiche, ma soprattutto ai continui strettissimi scambi culturali fra le due nazioni.

Nato a Coimbra nel 1481, Francisco Sá de Miranda compie ivi gli studi e vi insegna per qualche tempo. Nel 1521, dopo la morte del padre, parte per l'Italia, dove si ferma per cinque anni, frequentandovi alcuni dei letterati più in vista ed entrando in contatto, probabilmente, anche con Vittoria Colonna. Nel 1526 è anch'egli a Granada per le nozze imperiali e appare plausibile che vi conoscesse Boscán e Garcilaso, il quale ultimo sembra che abbia fatto pervenire a Miranda copia manoscritta delle sue poesie all'epoca del suo matrimonio, nel 1530, e che poi sarà pianto del poeta lusitano nella commossa egloga *Nemoroso*. Anche Miranda scrive poesie d'amore per Isabel Freire, denominandola Célia, ma i toni del suo disinganno sono abbastanza remoti dall'acuta e dolente passionalità del canto di Garcilaso e non privi di un scoperto intellettualismo. Il poeta muore nel 1558, dopo aver trascorso gli ultimi anni in ritiro pressoché assoluto, colpito da gravi disgrazie (la morte della moglie, l'assassinio del primo figlio, la scomparsa di protettori e amici).

⁷⁵ Cfr. G. Cirof, «À propos des dernières publications sur Garcilaso de la Vega», *Bulletin Hispanique*, xxii, 1920, pp. 234-255, p. 250: «quest'arte suprema, disinvolta e vasta, semplice ed espressiva». Proprio per questa sua «sincerità» «egli fu in grado di superare per autenticità poetica la totalità della lirica del Cinquecento italiano», afferma O.H. Green, *Spain and the Western Tradition*, cit., vol. III, p. 20.

Laguna non si limita a elencare dettagli e a fornire documenti; egli non è il cronista preoccupato solo dell'esattezza dei dati, né l'enciclopedista teso allo sfoggio di nozioni, ma assume dati e nozioni in vista di una rielaborazione resa possibile da una tecnica di confronto dinamico fra culture e mentalità diverse. Il risultato è un grandioso affresco di geografia ed etnologia comparate, che però non smarrisce mai il gusto del romanzesco né trascurava le incursioni satiriche. È vero, semmai, il contrario: che proprio la simultaneità delle descrizioni a contatto, evidenziando debolezze e sbandamenti del sistema ispanocentrico rispetto ad altri sistemi, offre continue occasioni di battute pungenti e riflessioni moraleggianti, magari nella cornice di episodi ameni o di ritratti folcloristici. Dietro un'allegria facciata di *nonchalance*, infatti, si colpiscono dogmatismi superstitiosi, pratiche pseudoscientifiche, falsificazioni religiose, predicazioni ipocrite, esteriotà degli apparati liturgici. Ma la satira suona in sordina e stempera l'iniziale aggressività in un pacato e signorile senso di discrezione che, se lascia trasparire i saldi presupposti di una schietta fede erasmista, ne sigilla per sempre la chiusura del circuito esistenziale e ideologico.

Il *Viaje de Turquía* è, pertanto, «in questi momenti critici in cui la Spagna si chiude nelle sue frontiere, l'*Odisea* dell'erasmismo spagnolo, che tanto aveva vagato per le strade del mondo nell'epoca di Carlo V; è il suo canto di ritorno, il suo addio all'Europa»²⁰.

2.3. Il «Lazarillo de Tormes»

Un singolare incrocio di scarso successo e grande fortuna si verifica nell'esito editoriale del più importante racconto apparso sulla scena letteraria alla fine del regno di Carlo V, una specie di paradosso che si lega specularmente – e forse fatalmente – ai paradossi problematici che la sua lettura ancor oggi solleva. Dopo le tre edizioni del 1554 (le prime conosciute)²¹, la *Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adver-*

²⁰ Cfr. M. Bataillon, *Erasmus y España*, cit., p. 692.

²¹ Stampate rispettivamente a Burgos, Anversa e Alcalá de Henares (quest'ultima con aggiunte e correzioni di probabile mano dell'editore). Le numerose varianti presenti nei tre testi hanno sempre suggerito l'ipotesi di

sidades [Vita di Lazarillo di Tormes, delle sue fortune e sfortune] fino al 1599 fu ristampata appena sei volte, subendo per giunta decurtazioni e «revisioni» a seguito del suo inserimento nell'*Indice* del 1559: circostanza questa che non poté non provocare un calo d'interesse da parte del pubblico e, conseguentemente, da parte degli editori. Né è da supporre che nel corso del cinquantennio 1554-99 siano andate smarrite stampe di cui non è mai pervenuta notizia, giacché – come ha opportunamente rilevato Blecau – se ne sarebbero comunque notati i riflessi nella trasmissione testuale.

Per contro, è accertato che il *Lazarillo* godette di considerevole favore e ampia diffusione all'estero; ma, quel che è più determinante, in Spagna s'impose all'attenzione di pochi ma qualificati lettori – o addirittura eccezionali, come Mateo Alemán e Miguel de Cervantes –, grazie ai quali e alla cui intuizione dei forti germi di novità presenti nell'operetta, essa non solo fu assunta come centro propulsore dell'intensa attività narrativa che, fra fine Cinquecento e inizi Seicento, andò a costituire il genere picaresco, ma soprattutto divenne il prototipo di ogni forma di narrazione moderna.

Quando ci si accinge alla complessa disamina del *Lazarillo*, si ha l'impressione di muovere i primi passi su premesse di ovvietà letteraria latamente rinascimentali e di peculiarità spagnola riscontrabile nella prosa «alternativa» di questo periodo. Ci si imbatte, cioè, in un prologo-dedica, indirizzato a un illustre destinatario dal vago appellativo di «Vuestra Merced», e se ne evince che l'autore intende raccontare in termini autobiografici, celandosi dietro un rigido anonimato²². Nulla di nuovo, dunque: gli ingredienti sembrano gli stessi, scontati e

una precedente edizione perduta, forse del 1552 o '53; tuttavia, A. Blecau ha dimostrato che da tale antecedente sarebbe discesa direttamente solo la stampa di Burgos, mentre i rapporti interni alle altre due lasciano presupporre almeno una seconda edizione perduta (cfr. l'edizione a cura di A. Blecau, Madrid, Clásicos Castalia, 1980, pp. 7-10 e 48-70).

²² Sarebbe veramente ozioso voler ripercorrere oggi i molti punti del dibattito – tanto appassionato quanto sterile – che ha visto per anni la critica impegnata nell'identificazione dell'autore e, in subordine, del destinatario. Si vedrà fra breve, infatti, come la tecnica del *Lazarillo* coinvolga l'elemento-anonimato nei meccanismi del racconto al punto da far apparire irrilevante la *querelle* e, addirittura, da attribuire all'anonimato un grado di indispensabilità diametralmente opposto a quello osservato in altre opere coeve.

incolori, di tanti esordi sorretti, peraltro, dal convenzionale formulario retorico che governa la relazione fra committente ed esecutore; né l'annuncio della narrazione autobiografica lascia trapelare indizi di novità, giacché – senza riandare a tutta la variegata tradizione, classica e recente, di similari modalità espositive – basterebbe guardare alla consuetudine cinquecentesca delle *cartas* scelte per riferire casi personali, reali o fittizi²³.

Senonché proprio qui è in agguato una rete di trappole, incastrate diabolicamente fra loro secondo un sistema "a scatole cinesi": di alcune si avverte oscuramente la presenza alle ultime battute del prologo e alle prime del racconto vero e proprio; tutte insieme scatteranno a lettura ultimata, quando ci si renderà conto che nel prologo è racchiusa la chiave dell'intera interpretazione, e occorrerà "rileggerlo" per scoprirvi i livelli profondi di significato e comprendere la portata rivoluzionaria della tecnica narrativa di questo romanzo. La sibilina conclusione dell'esordio dice:

Y pues Vuestra Merced escribe que se le escriba y relate el caso muy por extenso, pareciome no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona, y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se le debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndole contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto²⁴.

[E poiché Vostra Signoria scrive che le si scriva ed esponga il caso con tutti i dettagli, mi è sembrato corretto trattarlo non dalla metà ma dall'inizio, affinché si abbia un'idea esauriente della mia

²³ Già C. Guillén parlava di *epístola hablada* con numerosi precedenti letterari, estendendo così la caratteristica di *carta* dal prologo all'intera trama (cfr. «La disposición temporal del "Lazarillo de Tormes"», *Hispanic Review*, xxv, 1957, pp. 264-279, in particolare p. 268); e F. Lázaro Carreter, nel 1968, ne precisava il modello nelle *cartas-coloquio* di tono disinvolto e spesso faceto (ora in «*Lazarillo de Tormes*» en la *picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 13-57); il concetto di *carta* riappariva, poi, nell'analisi degli aspetti formali proposta da F. Rico (*La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix-Barral, 1982, pp. 15-21). A. Blecua, invece (*La Vida de Lazarillo de Tormes*, cit., p. 25), sostiene che la complessità strutturale dell'operetta non consente di accostarla alla tradizione delle *cartas*, sia pure solo come momento ispiratore.

²⁴ Cfr. *Lazarillo de Tormes*, a cura di F. Rico, Madrid, Cátedra, 1990⁶, pp. 10-11; trad. it. di G. Greco, Milano, Garzanti, 1990, pp. 4-5.

persona; e anche perché coloro che hanno ricevuto in eredità nobili natali vedano quanta poca considerazione sia loro dovuta, perché la Fortuna è stata parziale con loro, e quanto più abbiano fatto coloro che, avendola avversa, remando con forza e destrezza, sono arrivati felicemente in porto.]

Fino a questo punto l'autore ha ostentato l'abito del letterato dotto e conformista, si è rivolto a un vasto pubblico sfruttando i canoni della *captatio* («Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vendan a noticia de muchos» [Ritengo giusto, io, che cose di tanta importanza, e magari mai viste né udite, giungano alla conoscenza di molti]), ivi comprese le citazioni di Plinio e Cicerone e la falsa professione di modestia circa il suo «estilo grosero» [stile grossolano].

Adesso procede a una brusca inversione di marcia: sembra che il pubblico non c'entri affatto con quanto egli sta per compiere, vale a dire un atto di obbedienza a un personaggio autorevole; costui però non gli ha commissionato – come ci si aspetterebbe – un'opera o una traduzione in virtù della stima verso le sue doti di letterato, ma ha preteso il rendiconto di un *caso* occorsogli; e di caso piuttosto grave deve trattarsi giacché occorre un'intera autobiografia a giustificcarlo.

Ancora per un attimo permane il dubbio del paravento retorico: che il *caso* non sia, in fondo, un pretesto per l'esibizione di una delle tante biografie esemplari? o non sia addirittura identificabile con la biografia stessa? Le ultime parole parrebbero confermarlo: nonostante la stoccata ai «nobles estados», l'autore, mentre si arroga il merito di chi ha saputo, da solo e nelle avversità, raggiungere un «buen puerto», sta forse additando se stesso come *exemplum*?

Un istante dopo, il colpo di scena:

Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé Gonzáles y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca²⁵.

[Sappia allora la Signoria Vostra, prima di qualunque altra cosa, che mi chiamano Lázaro de Tormes, figlio di Tomé González e di Antona Pérez, originari di Tejares, nei pressi di Salamanca.]

²⁵ Cfr. *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., p. 12; trad. cit., p. 7.

È la storia di un accattone! Delle sue umilissime origini, dell'infanzia randagia costellata di furti e raggiri, tiranneggiata dalla fame e da squalidi padroni, della "maturità" assestata su un amorale benessere comprato al prezzo di un degradante compromesso. Sono queste, dunque, le cose «nunca oídas ni vistas» che Lázaro adulto va a rievocare affinché i lettori se ne diletino. Ecco che rientra prepotentemente in campo la prima sezione del prologo, quella che sembrava tanto neutra. Si è voluto *capture* il pubblico, ma per sbattergli in faccia una realtà crudele, esasperata, e, con un ghigno sardonico, lo si è invitato a godere di questa lettura. Eppure, non è proprio così. Se si scruta fra le righe, il terribile incastro dei piani comincia ad allinearsi: «pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite» [poiché può darsi che qualcuno, leggendole, trovi qualcosa di suo gusto, e che diletto chi non approfondisca troppo]. L'avvertimento inquietante era sfuggito. Si diverta chi vuole, ma è chiaro che, se troverà divertente il racconto, sarà perché si sarà arrestato – per limiti di intelligenza o per falso opportunismo – alla sua ridanciana superficie. Gli altri, al più, vi troveranno *algo* di gradevole, ma, quanto al resto, avranno di che meditare, eccome!, dopo aver rinunciato formalmente al soggetto ameno/edificante/solenne che l'abilissima menzogna del prologo aveva lasciato sperare. In ogni modo, il pubblico riconquista il suo ruolo di obiettivo-guida, anzi di bersaglio pluridimensionale: *muchos* saranno costretti a guardare il quadro abietto delle dissolutezze sociali, perché è giusto che quelle cose «no se entierren en la sepultura del olvido» [non rimangano sepolte nella tomba dell'oblio]. Queste parole, che travestono le miserie di un mendicante coi panni di una *geste*, spingono all'estremo la provocazione, senza che alcuno abbia avuto la possibilità di accorgersi subito dell'inganno. È un perfido espediente per colpire tutti alla cieca, ma anche con fredda determinazione: l'universo indifferente della cultura raffinata, il perbenismo ipocrita, le coscienze immote, le acque stagnanti del qualunquismo.

Tuttavia, nell'ingranaggio c'è qualcosa che stride. Se, infatti, l'identificazione dell'autore col protagonista è totale al punto che la finzione dell'"io" narrante (Lázaro che racconta se stesso) investe appieno anche quello che dovrebbe essere l'"io" reale (lo scrittore che enuncia il proposito nel prologo), coinvolgendo così nell'ordito del romanzo lo stratagemma

dell'anonimato, come va letta questa dirompente provocazione? Dalla parte di chi?

A rigore di logica, verrebbe da rispondere che la sfida al pubblico proviene dall'autore-Lazarillo, poiché nessuno più e meglio di un picaro affamato e straccione, portavoce dei diseredati e degli oppressi, avrebbe le carte in regola per dissacrare, parodiare, scandalizzare.

Si sa, invece, che sta parlando l'autore-Lázaro, l'ex picaro che, avendo finalizzato la furfantesca e raminga fanciullezza all'agognato «buen puerto» dell'onorabilità (sia pure secondo un personalissimo concetto di onore), ha frapposto una incommensurabile distanza comportamentale e psicologica fra i due stadi della sua vita. Lázaro adulto, infatti, difende ormai una posizione di integrato fra i ranghi della gente-bene ed estremizza l'esemplarità del suo modello fino ad attestarsi nelle vesti di scrittore *à la page*. La prospettiva di lettura è sconvolta. Non c'è coerenza, non c'è senso comune nel fatto che un uomo che si ritiene "arrivato" attacchi coloro che adesso considera suoi simili ed escogiti malefici trucchi per trascinarli nel gorgo di una materia incandescente. Gli equivoci lievitano e si stratificano. Dove finisce il tragico percorso della verità e dove comincia la derisione sbeffeggiante? Chi è, in fondo, Lázaro oggi? Nel settimo e ultimo *tratado* ce lo rivela: è diventato *pregonero* [banditore] di vini per conto dell'arciprete di San Salvador, ne ha sposato la cameriera amante, e si è accomodato placidamente in un *ménage à trois* che gli garantisce cibo e vestiario. Certo, è il massimo cui potesse aspirare un accattone! In barba ai principi morali (per altro mai assimilati e tanto meno condivisi) e alla meschina figura di "cornuto-contento", per lui questo stato sociale dai contorni labili rappresenta la realizzazione del suo «determiné de arrimarme a los buenos» [ho deciso di valermi della gente importante].

È il coronamento stravolto di una *quête* stravolta, perseguita da un antieroe che ha devastato ogni valore tradizionale e che, proprio perciò, si autoesalta come eroe autentico. Ma è, poi, veramente esaltazione e compiacimento? O non è, piuttosto, drammatica consapevolezza del confine, del limite oltre il quale non gli sarà mai consentito andare, cui lo costringe la società delle inesorabili disuguaglianze?

Lázaro, cioè, nella famelica difesa del poco/molto che ha raggiunto, e aizzato dall'antica e mai sopita acrimonia, riesce

persino a mascherare le sue feroci accuse con la cinica e spavalda caricatura di se stesso.

Tant'è vero che, appena le malelingue tentano di imbastire uno scandalo sulla sua attuale posizione di «prospérité» e «buena fortuna» (il caso, appunto, giunto alle orecchie di «Vuestra Merced» che gliene chiede conto), egli si affretta ad appassionare smentite e sottopone al suo aristocratico inquisitore il racconto-justificazione di tutta la sua vita. Ed ecco come il prologo si collega alle ultime pagine della storia, anzi il prologo è l'ultimo vero capitolo che suggella la traiettoria da Lazarillo a Lázaro, dal passato in movimento a un presente fisso e incontestabile.

Il magistrale tocco conclusivo, che istituzionalizza il travestimento «onorevole» del *pregonero* e ne dilata parodisticamente la credibilità, è proprio in questo sfoggio del «conoscenza importante», amico del protettore arciprete: un gesto da *parvenu*, senza dubbio, ma ancora una volta intersecato dall'equivoco, inquinato dal sospetto. Dissipata la convenzionale relazione fra committente illustre e letterato ossequioso, subentra l'assurdo binomio accusatore-accusato, ma in un processo fasullo che ha il solo scopo d'ingigantire la menzogna. A chi può, in realtà, interessare la deplorevole condotta di un povero *pregonero*? Forse solo all'autore, che ammiccia furbescamente dentro il personaggio e, in fondo, finisce col prevalere su di lui, straniandolo in una dimensione grottesca, ma senza mai permettere che si colga un istante di frattura nel processo di immedesimazione integrale.

Uno dei tanti tratti distintivi dell'originalità di questo racconto consiste nell'aver sotterraneamente convogliato una complessa gestazione intellettuale e un sofisticato disegno compositivo in una trama esigua e spedita, il cui approccio a prima vista non richiederebbe maggiore impegno di una semplice lettura infantile.

La vicenda prende l'avvio con la diretta e secca immediatezza di una scheda anagrafica:

Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue desta manera: mi padre, que Dios perdona, tenía cargo de proveer una molinera de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomó el

parto y paríome allí. De manera que con verdad me puedo decir nascido en el río»²⁶,

[La mia nascita avvenne dentro il fiume Tormes, e per questo motivo presi il soprannome. E avvenne in questo modo: mio padre, che Dio lo perdoni, lavorava come mugnaio in un mulino che sta sulla riva di quel fiume e nel quale macinò per oltre quindici anni. E trovandosi una sera mia madre nel mulino, incinta di me, le vennero le doglie e mi partorì lì; quindi posso dire di essere nato proprio nel fiume.]

ed esaurisce la presentazione delle origini di Lazarillo con l'indifferenza di una formalità burocratica, necessaria solo per introdurre la parte viva della storia: il padre, sorpreso a rubacchiare dai sacchi di farina, viene arrestato ed esiliato («y confesó y no negó y padesció persecución por justicia» [e confessò e non negò, e incorse nella persecuzione della giustizia]) e muore in una spedizione contro i mori; la madre, decisa a combattere la fame («determinó arrimarse a los buenos, por ser uno dellos» [pensando che, a frequentar gente perbene, si diventa uno di loro]), diviene l'amante di Zaide, uno stalliere negro al quale il bambino si affeziona perché, sia pure a suon di furti, procura cibo e legna; ma costui subisce una sorte peggiore di quella del padre, e gli stenti costringono Lazarillo a industriarsi come *mozuelo* [garzone] di vari osti che lo mandano in giro «por vino y candelas», finché un giorno la madre lo affida a un cieco che lo porta via per sempre dalla sua casa e dal suo paese. È il primo padrone.

Eppure questa spoglia premessa alla prossima «carrera de vivir» [mestiere di vivere] che Lazarillo va a intraprendere – questo freddo rapporto informativo che, pur alludendo a dolorose situazioni di ipumanità, non è attraversato da alcun brivido emozionale né illuminato da minimi abbandoni affettivi – racchiude la forza motrice dell'intero meccanismo; è qui che avviene il geniale incontro/scontro fra un affollato repertorio di registri tradizionali e il sovvertimento di ogni canone letterario cui quel repertorio è sempre stato sottoposto.

La voce di figlio del popolo fornisce al narratore-Lázaro l'alibi per abbattere strutture finora ritenute pressoché obbligatorie, specie nel trattamento di una materia scabrosa; corni-

²⁶ Cfr. *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., pp. 12-14; trad. cit., p. 7.

ci ambientali estranee al nocciolo della vicenda, infingimenti allegorici, sfondi esotici, diaframmi dottrinali crollano finalmente di fronte all'irrompere brutale della realtà nella narrazione. Ed è una realtà enfaticizzata da una paradossale ironia sia pure contenuta nell'incisività di fuggevoli flash o sul rettilineo, apparentemente asettico, di un elenco anagrafico. Così, a colui che fra poco sarà il miserabile eroe di una *geste* imperniata sul dualismo servo-padrone, all'oscuro «mozuelo» che non lascerà mai traccia nei destini della storia, si assegna una copiosa serie di connotati familiari: è la patetica versione di una nobile genealogia; è l'irriverente smitizzazione dei tratti apologetici riservati ai veri eroi della grande epopea, che raggiunge l'apice nell'eco sarcastica dell'*Amadís* (la nascita nel fiume) e nella formula evangelica applicata alla disgrazia del padre ladro, parafrasi ironica della Passione di Cristo.

Per di più, l'azione (che, stando al prologo, dovrebbe essere funzionale a una *carta* responsiva) con questa partenza dalle origini è orientata in direzione opposta rispetto alla strategia delle *cartas*: in esse, infatti, una succinta carrellata sui precedenti giovanili del protagonista prelude all'estesa focalizzazione del *caso* (o, se si vuole, dell'impresa o dell'avventura, in altri ambiti narrativi); qui le origini si saldano senza soluzione di continuità alla prima infanzia e, poi, all'adolescenza di Lazarillo, che occuperanno l'intero percorso dell'opera per precipitare solo negli ultimi rigi del *caso* preannunciato.

Il ribaltamento è necessario perché, mediante la dinamica testimonianza del bambino girovago, si renderà possibile il progressivo sviluppo di un mosaico sociale in cui la crisi serpeggia a varie latitudini. Quando, invece, Lázaro adulto ricondurrà la vicenda a un immobile presente, la sua sarà un'immagine senza volto, appiattita nel sistema; avrà perduto il grafiante compito antagonistico nei confronti della realtà, nonostante che proprio allora, e con quel silenzio, ne sentenzierà l'estrema e irreversibile condanna.

Al tempo stesso, l'impietoso «certificato» – di una famiglia che sembra subito accantonata appena Lazarillo si allontana da casa – sarà richiamato al momento conclusivo dalle strette affinità che legheranno la condizione di Lázaro adulto a quelle del nucleo familiare di partenza; assumerà, allora, l'imperiosa importanza di una definitiva tessera di riconoscimento in cui Lázaro identificherà la sua attuale fisionomia senza più bisogno di illustrare se stesso, imprimendo in tal

modo alle sue origini un inevitabile marchio profetico. La dedizione materna di «arrimarse a los buenos», verso un sognato traguardo di benessere che esclude il concetto di onestà, sarà la stessa del figlio con gli analoghi avvilenti corollari. La differenza starà nell'opporvi alle cause del fallimento di Antona Pérez con le armi di un tragico vincitore: se la giustizia ingiusta, che ha punito il padre e il «patrigno», non punisce i ricchi per gli stessi reati, sarà a questa categoria di «rispettabilità» che occorrerà allinearsi. Si può dire, quindi, che, al di là delle lezioni di scaltrezza e profitto che gli provverranno dall'apprendistato presso i vari padroni, la più indelebile e decisiva lezione di vita rimarrà sempre per Lazarillo-Lázaro quella impartitagli dalle sue origini.

Stretta fra i poli di questa fatale simmetria, la «carrera» del ragazzo si svolge all'insegna di una doppia progressione parallela: alla crescita del bagaglio di esperienze si affianca, in assurdo contrasto, la spirale ascendente della fame. L'itinerario segue, pertanto, la falsariga di quello che è stato opportunamente definito un «processo educativo» che entrena l'anima para el deshonor²⁷ [processo «educativo» che prepara l'anima al disonore]; processo in cui, essendo l'obiettivo principale centrato sull'iniziazione di Lazarillo e sulla scoperta delle proprie risorse di astuzia e di autonomia che lo indirizzano all'affrancamento dalla schiavitù, le prime tre tappe (i servizi presso il cieco crudele, il prete avaro e lo scudiero povero) sono determinanti al punto da esaurirne la finalità e la sostanza. In effetti, i primi tre *tratados* si snodano su un ritmo lungo e diffuso in ricchezza di dettagli, mentre i rimanenti quattro – dove si avvicendano frettolosamente gli altri padroni (il frate mercedario, lo spacciatore di bolle per indulgenze, il maestro pittore di tamburelli, il cappellano, l'arciprete) e dove il ragazzo comincia a far fruttare l'embrionale mentalità affaristica che si è sostituita alla istintuale lotta per la sopravvivenza – mutano sensibilmente le proporzioni distributive della materia e le modalità di tecnica narrativa, passando dalle interconnessioni e gradualità semantiche della prima parte a un sistema aridamente elencativo degli episodi²⁸. Certo, le ragioni pratiche che

²⁷ Cfr. F. Lázaro Carreter, «Lazarillo de Tormes» en la picaresca, cit., p. 103.

²⁸ Il nodo critico relativo all'incostante struttura del Lazarillo è stato

hanno indotto l'autore a una simile sterzata strutturale possono essere molteplici, ma non va sottovalutata l'ipotesi che, completatasi alla fine del terzo *tratado* la caratterizzazione del protagonista con la precisa definizione del suo profilo psicologico e comportamentale, gli stadi successivi della «carrera» fino alla dissoluta «sistemazione» siano stati intesi solo nella funzione di veloce raccordo cronologico.

Il comune denominatore sotteso alla coerente compattezza e consequenzialità della prima parte è individuabile nel sistematico confronto di Lázaro con categorie distorte e deformate della vita; e non può essere altrimenti, giacché da

sicuramente fra i più aggrovigliati e non sempre condivisibili. Si è parlato di opera non finita, i cui *tratados* molto brevi sarebbero rimasti a livello di appunti o bozzetti destinati alla futura elaborazione; si è opinato un volontario cedimento dell'autore al momento in cui le avventure del protagonista non lo divertivano più; si sono ipotizzati tagli censori eseguiti dall'Inquisizione. Fortunatamente, simili banalità esegetiche sono state superate da indagini ben più avvedute e accreditabili che hanno giustificato l'irregolarità compositiva dall'interno stesso del testo.

Poiché risulterebbe veramente arduo sintetizzare la folissima serie di proposte avanzate, ci si limita qui a segnalare i più significativi esponenti dei due basilarli versanti su cui si è orientata la lettura.

Sul piano dell'analisi tematico-psicologica è celebre l'intervento di C. Guillén, «La disposición temporal del "Lazarillo de Tormes"», cit., che, ritenendo pur sempre Lázaro adulto il vero centro di gravità dell'opera, trova congruente la narrazione lunga su Lázaro bambino giacché vale a far luce sulla personalità dell'uomo maturo; va, tuttavia, precisato che la tesi di Guillén rappresenta una puntualizzazione molto meritoria del precedente lavoro di F. Courtney Tarr, «Literary and Artistic Unity in the "Lazarillo de Tormes"», *Publications of the Modern Language Association of America*, XLII, 1927, pp. 404-421, secondo il quale, via via che il tema della fame ripiega su quello dell'ipocrisia, Lázaro si allontana dal centro della scena per ridursi a puro testimone e narratore.

Sul piano delle valutazioni formali e dell'entroterra letterario del romanzo, un contributo decisivo è stato offerto da F. Lázaro Carreter, *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, cit., pp. 61-192: l'anonimo autore ha realizzato nei primi tre *tratados* una «construcción trabada», imperniata sulle simmetrie, i contrasti e la già ricordata gradualità del processo verso il disordine; ciò grazie alla sapiente utilizzazione di un vasto materiale folklorico di aneddoti, facezie, ecc., che la sua geniale originalità ha saputo imbrigliare in una struttura organica e finalizzata alla dimostrazione di una tesi, rivitalizzando così gli schemi del «cuento tradicional»; dopo il terzo *tratado*, invece, al momento di affrontare il difficile passaggio dall'infanzia alla giovinezza del protagonista, l'autore si è fatto sfuggire di mano la progressione psicologica e si è visto costretto ad abbandonare il sistema «trabado» in favore di un sistema di episodi «en sarta».

questo breviario pedagogico alla rovescia dovrà sortire la figura ideale del perfetto picaresco, ironica e provocatoria antitesi di altre immagini ideali proposte dallo standard letterario rinascimentale. La categoria rappresentata dal primo padrone, il cieco, è quella che assomma il maggior numero di codici degradati e capovolti. Mendicante sordido e tenuto abissalmente lontano da ogni moto di umana compassione; portatore di una dimensione delle cose esageratamente parziale e riduttiva che gli proviene dalla sua infermità; detentore di mille capacità di raggio, a metà strada fra la negromanzia e la delinquenza comune, che sublimano il suo accattonaggio a livelli «professionistici»: è l'emblema laico della precarietà traballante sull'improvvisazione pantomimica, e tuttavia saldamente ancorata a un'arte dell'espedito divenuta ormai costume sociale generalizzato. È a lui, a questo concentrato di negatività, che viene affidata la prima istruzione di Lázaro; è da lui, dal suo buio morale prima che fisico, che prende l'avvio la paradossale illuminazione del ragazzo. Uno scherzo feroce inaugura il rapporto fra i due. All'uscita di Salamanca, avvicinati a un monumento di pietra dalla forma di testa di toro, il vecchio invita l'allievo ad accostarsi l'orecchio così da ascoltare il gran rumore interno: appena l'altro ingenuamente obbedisce, gli fa battere violentemente la testa, sì che gliene rimane il dolore per tre giorni.

Eppure, sia il precettore che il discepolo (quest'ultimo, ovviamente, attraverso il filtro della memoria di Lázaro) sono convinti del valore iniziatico del gesto maligno, tant'è che i rispettivi commenti sull'accaduto si atteggiavano alla solennità di massime paradigmatiche non esenti da un'intonazione religiosa quasi sacrilega:

— Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo.

Y rió mucho la burla.

Parecione que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí:

«Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer».

Comenzamos nuestro camino, y en muy pocos días me mostró jerigonza; y como me viese de buen ingenio, holgábase mucho y decia:

— Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré.

Y fue así, que, después de Dios, éste me dio la vida y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera de vivir²⁹.

[— Sciocco, impara, ché il servo del cieco deve saperne una più del diavolo. / E rise molto della burla. / In quell'istante mi sembrò di destarmi dall'ingenuità in cui, da bambino com'ero, avevo fino ad allora dormito. Dissi tra me e me: «Dice bene costui, vero; e farò meglio a tenere gli occhi ben aperti e stare sull'avviso, perché sono solo e devo pensare a cavarmela». / Iniziammo il cammino e in pochissimi giorni mi insegnò il gergo della categoria. E vedendomi di buon ingegno se ne rallegrava molto e diceva: / — Io non posso darti né oro né argento, ma consigli per imparare a vivere posso dartene molti. / E fu così, perché, dopo Dio, fu lui a darmi la vita e, pur essendo cieco, mi illuminò e mi addestrò nel mestiere di vivere.]

Da questo momento è stata trasmessa al ragazzo una permanente nozione di mondo ostile contro i cui agguati occorrerà un continuo stato di all'erta; né basterà procurarsi gli strumenti difensivi da impiegare nei confronti della sopraffazione del forte sul debole, ma bisognerà muoversi costantemente dentro un capillare piano di attacco, dove tutto — imbrogli, ritorsioni, ruffianerie, furti — si rende lecito, anzi indispensabile alla sopravvivenza. Sta di fatto, però, che il cieco, incardinato a sua volta sulla logica dell'autodifesa, non distingue i confini fra didattica e crudeltà gratuita, e infierisce sul servo-bambino con castighi, cioè con privazioni di cibo e bastonate, dettati dalla diffidenza e dalla fame. Lazarillo, dal canto suo, impossibilitato a discernere l'obbedienza verso il maestro dall'odio verso il tiranno, non può che coinvolgere il maestro-tiranno nello stesso approccio aggressivo e trasgressivo alla vita, elaborando anche contro di lui le strategie apprese, fino all'attuazione della vendetta conclusiva. Un giorno, all'uscita di Escalona, lo manda a sbattere contro un pilastro e fugge via, lasciandolo mezzo morto:

Y fue así que luego otro día salimos por la villa a pedir limosna, y había llovido mucho la noche antes; y porque el día también llovía, y andaba rezando debajo de unos portales que en aquel pueblo había, onde no nos mojamos, mas como la noche se venía y el llover no cesaba, díjome el ciego:

²⁹ Cfr. *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., pp. 23-24; trad. cit., p. 11.

— Lázaro, esta agua es muy porfiada, y cuanto la noche más cierra, más recia. Acojámonos a la posada con tiempo.

Para ir allá habíamos de pasar un arroyo, que con la mucha agua iba grande. Yo le dije:

— Tío, el arroyo va muy ancho; mas, si queréis, yo veo por donde travessamos más aína sin nos mojar, porque se estrecha allí mucho, y saltando pasaremos a pie enjuto.

Parecióle buen consejo, y dijo:

— Discreto eres, por esto te quiero bien. Lévame a ese lugar donde el arroyo se ensangosta, que agora es invierno y sabe mal el agua, y más llevar los pies mojados.

Yo que vi el aparejo a mi deseo, saquéle de bajo de los portales y llevélo derecho de un pilar o poste de piedra que en la plaza estaba, sobre el cual y sobre otros cargaban saledizos de aquellas casas, y dígole:

— Tío: este es el paso más angosto que en el arroyo hay.

Como llovía recio y el triste se mojaba, y con la priesa que llevábamos de salir del agua, que encima de nós caía, y, lo más principal, porque Dios le cegó aquella hora el entendimiento (fue por darme dél venganza), creyóse de mí y dijo:

— Ponme bien derecho y salta tú el arroyo.

Yo le puse bien derecho enfrente del pilar, y doy un salto y póngome detrás del poste, como quien espera tope del toro, y díjele: — ¡Sus! Saltá todo lo que podáis, porque deis deste cabo del agua.

Aun apenas lo había acabado de decir, cuando se abalanza el pobre ciego como cabrón y de toda su fuerza arremete, tomando un paso atrás de la corrida para hacer mayor salto, y da con la cabeza en el poste, que sonó tan recio como si diera con una gran calabaza, y cayó luego para atrás medio muerto y hendida la cabeza.

— ¿Cómo, y olistes la longaniza y no el poste? ¡Olé! ¡Olé! — le dije yo.

Y déjle en poder de mucha gente que lo había ido a socorrer, y tomé la puerta de la villa en los pies de un trote, y antes que la noche viniese di conmigo en Torrijos. No supe más lo que Dios dél hizo ni curé de lo saber³⁰.

[Il giorno dopo uscimmo per il villaggio a chiedere l'elemosina; la notte prima aveva piovuto molto e anche quel giorno pioveva. Lui andava pregando sotto certi portici che c'erano in quel paese, così non ci bagnavamo, ma siccome stava cadendo la notte e la pioggia non cessava, mi disse: / — Lázaro, questa pioggia è molto insistente, e più si fa scuro più ne vien giù. Rifugiamoci nella locanda

³⁰ Cfr. *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., pp. 44-46; trad. cit., pp. 23-24.

per tempo. / Per arrivarci dovevamo oltrepassare un ruscello che s'era gonfiato con tutta quell'acqua. Io gli dissi: / - Zio, il ruscello è molto largo ma, se volete, so dove possiamo attraversarlo più rapidamente e senza bagnarci, perché in quel punto si restringe parecchio e potremo passare a piedi asciutti con un salto. / Il consiglio gli sembrò buono e disse: / - Sei accorto, per questo ti voglio bene. Portami dove il ruscello si restringe, che adesso siamo in inverno e l'acqua non fa bene, e ancor meno stare con i piedi bagnati. / Vedendo che la faccenda stava andando secondo i miei piani, lo trassi da sotto i portici e lo piazzai giusto di fronte a un pilastro, una colonna di pietra che si trovava nella piazza e sulla quale, come pure su altri, poggiavano le logge di quelle case; e gli faccio: / - Zio, è proprio qui il punto più stretto del ruscello. / Pioveva a catinelle e il maledetto si bagnava, e così, con la fretta che avevamo di toglierci dall'acqua che ci cascava addosso, ma, soprattutto, perché Dio, per concedermi la vendetta su di lui, gli accecò l'intelletto, si fidò di me e disse: / - Mettimi nel punto esatto, poi salta tu il ruscello. / Io lo depositai proprio di fronte al pilastro, quindi do un salto e mi metto dietro la colonna, come uno che aspetti la carica di un toro e gli dico: / - Forza! Saltate più lungo che potete e arriverete da questa parte del ruscello. / Avevo appena finito di dirlo che il povero cieco, dopo aver fatto un passo indietro per prendere la rincorsa e darsi maggiore impulso, si lancia come un caprone e si avventa con tutta la sua forza picchiando con la testa contro la colonna, che rimbombò così forte come se fosse stata investita da una gran zucca, e ricadde immediatamente all'indietro mezzo morto e con la testa fracassata. / - Come? - gli dissi io. - Avete annusato la salsiccia e il pilastro no? Annusate, annusate! / E, abbandonatolo nelle mani di un mucchio di gente adunatasi per soccorrerlo, presi di gran corsa la porta del villaggio e prima che cadesse la notte mi ritrovai a Torrijos. Non seppi mai più quel che Dio fece di lui né mi curai di saperlo.]

È una vendetta che ricalca trionfalmente la burla della testa di toro, ma con una ferocia ancor più cinica e distruttiva di quella finora sperimentata dal maestro. L'apprendistato è giunto a buon esito: d'ora in poi Lazarillo, pur proseguendo sulla dolorosa strada di servo umiliato e vessato, sarà in grado di applicare autonomamente le norme furfantesche fermamente assimilate.

In tale ottica, il cieco si è rivelato veramente un ottimo istruttore: soprattutto dalla fame patita presso di lui, dalla giornaliera schermaglia per contendersi un boccone, è insorta un'etica rabbiosa del possesso, un senso ferino del contatto con gli oggetti, con i pochi e laceri corredi che in un'esistenza

randagia sono i soli punti di riferimento concreti, i simulacri fantomatici di una remota stabilità. Sarà, appunto, questo feroce monito all'accaparramento che, al di là del rancore verso il primo padrone, permarrà nella formazione del ragazzo, accompagnato da una sorta di oscura gratitudine.

Ma, prima che l'istinto del possesso diventi l'ideologia programmatica degli anni maturi, è necessario che vengano meno le circostanze della rapacità estemporanea, della ruberia spicciola e fulminea: la mendicizia ambulante deve essere sostituita da un lavoro in una sede fissa, e il nuovo padrone, abbando avarizia a ricchezza, deve produrre l'immagine di proprietà privata. Il chierico di Maqueda, infatti, presso il quale Lazarillo va a servire messa, sottopone il bambino a un'organizzata sottrazione di nutrimento, tanto più malvagia quanto più immotivata, tanto più detestabile quanto più ammantata da un'ipocrita predicazione di morigeratezza:

- Mira, mozo, los sacerdotes han de ser muy templados en su comer y beber, y por esto yo no me desmando como otros.

Mas el cerado mentia falsamente, porque en cofradías y mortuorios que rezamos, a costa ajena comía como lobo y bebía más que un saluador³¹.

[- Bada, ragazzo, i sacerdoti devono essere molto morigerati nel bere e nel mangiare, per questo io non mi abbuffo come fanno altri. / Ma quell'avaraccio mentiva sapendo di mentire, perché quando andavamo a pregare per le confraternite o alle veglie funebri, cioè a spese altrui, mangiava come un lupo e beveva come una spugna.]

L'odio di Lazarillo questa volta è totale, assoluto: reciso il tenue legame del movente pedagogico che lo univa al cieco, annullata la comune condizione di accattonaggio nell'attuale rapporto enormemente sperequato, egli non ha più retore nel combattere l'avversario con l'unica possibilità di duello paritetico: alla studiata strategia del digiuno contrappone la studiata strategia del furto; e punta sulla cassa dei pani votivi, con un atto eversivo che vuole colpire il nucleo

³¹ Cfr. *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., p. 52; trad. cit., pp. 27-28. Il *saluador* è un certo tipo di guaritore che deve bere molto per produrre saliva ritenuta terapeutica.

simbolico della categoria rappresentata ignobilmente dal padrone³²:

Mas como la hambre creciese, mayormente que tenía el estómago hecho a más pan aquellos dos o tres días ya dichos, moría mala muerte; tanto, que otra cosa no hacía, en viéndome solo, sino abrir y cerrar el arca y contemplar en aquella cara de Dios, que así dicen los niños. Mas el mesmo Dios, que socorre a los afligidos, viéndome en tal estrecho, trujo a mi memoria un pequeño remedio; que, considerando entre mí, dije:

«Este arquetón es viejo y grande y roto por algunas partes, aunque pequeños agujeros. Púedese pensar que ratones, entrando en él, hacen daño a este pan. Sacarlo entero no es cosa conveniente, porque verá la falta el que en tanta me hace vivir. Esto bien se sufre».

Y comienzo a desmigajar el pan sobre unos no muy costosos manteles que allí estaban, y tomo uno y dejó otro, de manera que en cada cual de tres o cuatro desmigajé su poco. Después, como quien toma gragea, lo comí y algo me consolé³³.

[Ma siccome la fame cresceva, soprattutto perché in quei due o tre giorni il mio stomaco si era abituato, come ho detto, a una maggiore quantità di pane, motivo d'una brutta morte, tanto che ogni volta che mi trovavo solo non facevo altro che aprire e chiudere la cassapanca per contemplare la faccia stessa di Dio, come dicono i bambini. Ma proprio quel Dio che soccorre gli afflitti, vedendomi in così gran pericolo, mi fece venire in mente un piccolo trucco e,

³² L'anticlericalismo sembra senz'altro una delle coordinate più vistose dell'opera: cinque dei padroni di Lazarillo appartengono alla classe clericale (il prete di Maqueda, il frate della Mercé, il venditore di bolle, il cappellano, l'arciprete) e tutti vengono trattati con l'ironico disprezzo adeguato ai vizi che li contraddistinguono (principalmente avarizia e lussuria); sono, inoltre, frequentissime le stoccate irriverenti, le imprecazioni, la parafraresi caricaturale delle Sacre Scritture.

Anche su quest'aspetto si è dibattuto forse troppo a lungo e troppo impropriamente, cercando di definire l'anonimo autore ora come un erasmista, ora come uno scettico, ora come un *converso*; oppure, con un certo semplicismo, lo si è visto come un artista estraneo alla problematica religiosa e preoccupato solo di utilizzarla a fini satirici per divertirsi e divertire. Una soluzione è chiaramente impossibile; ma è altresì evidente che l'anticlericalismo – o, se si vuole, un irraguardoso trattamento della materia religiosa –, sentito o no che fosse dall'autore come proprio abito intellettuale, rientra appieno nel programma tematico del romanzo che prevede la denuncia del degrado di tutte le categorie sociali.

³³ Cfr. *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., pp. 59-60; trad. cit., pp. 31-32.

soppesandolo tra me e me, dissi: / «Questo cassone è vecchio, grande e rotto in più punti, anche se i buchi sono piccoli. Si potrebbe pensare che ci si infilino dei topi e rosicchino questo pane. Prenderlo intero non sarebbe saggio perché si accorgerebbe della mancanza chi tanto mi fa mancare. Così, invece, è credibile». / E comincio a sbriciolare il pane su certe tovaglie da quattro soldi che stavano lì accanto; scegliendo a caso tra le pagnotte finì per sbriciolarne qua e là tre o quattro, poi mangiai come se fossero stati confetti e rimasi abbastanza contento.]

Quando, fallito il tentativo, il servo viene messo alla porta, il suo criterio di giudizio è irrimediabilmente inquinato: da un lato gli si rafforza la convinzione che le proprie risorse truffaldine, se meglio gestite dall'astuzia e dall'accortezza, prima o poi gli frutteranno un utile; dall'altro, avendo constatato a sue spese l'incolumità delle distanze di classe (non attenuate nemmeno dai presupposti umanitari suggeriti dalla religione, perché vilmente calpestati dai religiosi stessi), intuisce che l'unico tipo di profitto auspicabile per i diseredati come lui è da ricercare in approssimativi *escamotages* di compromissione coi ricchi.

Un ultimo terreno di verifica manca affinché il quadro del disinganno sia completo, ed è la sfera "aristocratica". Il casuale incontro a Toledo con uno scudiero dal raffinato portamento sembra per un istante schiudere rosee prospettive a Lazarillo: il servo di un nobile sarà alloggiato in una grande dimora, avrà cibo e vestiti decenti, e non sarà più costretto a rubare e imbrogliare. La delusione, pertanto, sopraggiunge inaspettata e, questa volta, sconvolgente. Lo scudiero è un *hidalgo* povero in canna, i suoi abiti sono lisi, la sua casa è vuota, non c'è niente da mangiare. Ma un fanatico attaccamento al decoro di rango, mentre gli impone uno sdegnoso rifiuto del lavoro perché comporterebbe una inammissibile promiscuità coi ceti inferiori, lo riduce alla pietosa farsa di se stesso: finge di imbandire banchetti, finge di fare acquisti, finge di essere circondato da preziose suppellettili; fantastica su inesistenti proprietà terriere, sproloquia con magniloquenza su questioni di onore e di cavalleria:

– Eres mochacho – me respondió – y no sientes las cosas de la honra, en que el día de hoy está todo el caudal de los hombres de bien. Pues te hago saber que yo soy, como vees, un escudero; mas vótote a Dios, si al Conde topo en la calle y no me quita muy bien

quitado del todo el bonete, que otra vez que venga me sepa yo entrar en una casa, fingiendo yo en ella algún negocio, o atravesar otra calle, si la hay, antes que llegue a mí, por no quitárselo. Que un hidalgo no debe a otro que a Dios y al rey nada, ni es justo, siendo hombre de bien, se descuide un punto de tener en mucho su persona. Acuérdomelo que un día deshonré en mi tierra a un oficial y quise ponerle las manos, porque cada vez que le topaba me decía: «Mantenga Dios a Vuestra Merced». «Vós, don villano ruin – le dije yo –, ¿por qué no sois bien criado? ¿“Manténgaos Dios” me habéis de decir, como si fuese quienquiera?». De allí adelante, de aquí acullá, me quitaba el bonete y hablaba como debía.

– ¿Y no es buena maña de saludar un hombre a otro – dije yo – decirle que le mantenga Dios?

– ¡Mirá mucho de enhoramala! – dijo él –. A los hombres de poca arte dicen eso; mas a los más altos, como yo, no les han de hablar menos de: «Beso las manos de Vuestra Merced», o por lo menos: «Bésoos, señor, las manos», si el que me habla es caballero. Y así, de aquel de mi tierra que me atestaba de mantenimiento, nunca más le quise sufrir; ni sufriría ni sufriré a hombre del mundo, del rey abajo, que «Manténgaos Dios» me diga.³⁴

[– Sei ancora un ragazzo, – mi rispose, – e non ti intendi di cose d'onore, in cui al giorno d'oggi è riposto tutto il capitale degli uomini dabbene. Come vedi io sono uno scudiero, ma giuraddio che se incontro un conte per la strada e non mi si leva ben bene il cappello, se non se lo cava proprio del tutto, la prossima volta che lo vedo mi infilo in una casa fingendo di averci qualche impegno, o, se c'è, prendo un'altra strada prima che mi raggiunga, pur di non togliermi il cappello io. Un *hidalgo* non deve niente a nessuno, se non a Dio e al re, e non è giusto che, essendo uomo di qualità, si distrugga un solo momento dal tenere la propria persona nella maggiore considerazione. Mi ricordo che un giorno, al mio paese, insultai un artigiano e volevo mettergli le mani addosso perché ogni volta che lo incontravo mi diceva: «Dio protegga Vostra Signoria». «Voi, miserabile signor villano», gli feci, «perché non imparate la buona creanza? “Dio vi protegga”, dovete dirmi, come se fossi uno qualunque?». Da allora in poi, mi si toglieva il berretto da qua a là e mi parlava come si deve. /– E non è buona creanza che un uomo ne saluti un altro –, dissi io, dicendogli che Dio lo protegga?

– Accidenti a te! –, disse lui, – questo lo si dice a uomini di bassa condizione, ma a quelli di più alta estrazione come me non gli si deve dire meno di: «Bacio le mani a Vostra Signoria» o, per lo meno: «Vi bacio, signore, le mani» se chi mi parla è un cavaliere. E

³⁴ Cfr. *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., pp. 99-102; trad. cit., pp. 59-60.

così a quel tipo del mio paese che mi augurava tanta protezione non concessi più, e non lo concederei né concederò a nessun uomo al mondo, escluso il re, di dirmi: «Dio vi protegga».]

Eppure, proprio da questo personaggio surreale giunge a Lazarillo l'unico segno di rispetto, l'unica concessione al dialogo e alla tolleranza. Il ragazzo è sconcertato, destabilizzato: non può sfamarsi rubando perché non c'è nulla da rubare, non può ribellarsi al nuovo padrone perché prova per lui una confusa compassione, un trasporto affettivo la cui irrazionalità è consona alla mistificazione dello spettrale scenario; e, ancora più paradossalmente, non pensa ad abbandonarlo ma viene abbandonato da quello, costretto a fuggire per sottrarsi ai creditori.

Con la figura dell'*hidalgo* che annienta definitivamente le possibilità di spazi alternativi alla miseria e all'ambizione, si può considerare conclusa la scoraggiante rassegna degli istituti sociali degenerati: la famiglia scompagnata, il piccolo laicizzato precario, il clero corrotto, la nobiltà-fantasma. Se è vero che tutti hanno contribuito a radicare in Lazarillo l'originario concetto di opposizione fra sé e un fronte esterno di compatta ostilità, è anche vero che essi sono responsabili della sua idea di disonore come la sola approvata e gratificante. Ipocrita come tanti altri è, dunque, «Vuestra Merced», che vorrebbe introdurre un intento di riprovazione nella richiesta a Lázaro di giustificare il disonore che per lui s'identifica col «buen puerito». La risposta che gli spetta è di quelle che non ammettono repliche: «Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso»³⁵ [Fino al giorno d'oggi nessuno ci ha più sentito fare cenno a questa faccenda].

È così e basta. Lazarillo ha rubato per mangiare e ha imbrogliato per difendersi; la società ha defraudato Lázaro di quell'insieme di valori che nel linguaggio benpensante si chiama «coscienza morale». La partita si chiude in pareggio.

Esto fue el mesmo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos.³⁶

³⁵ Cfr. *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., p. 134; trad. cit., p. 77.

³⁶ Cfr. *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., p. 135; trad. cit., p. 78.

[Tutto questo successe nello stesso anno in cui il nostro invitto imperatore entrò in questa insigne città di Toledo per tenervi le Cortes, e ci furono grandi festeggiamenti.]

Con queste parole, che ingigantiscono la sproporzione fra le apparenze fastose di un ormai inutile cerimoniale e la realtà castigiana prossima alla vanificazione, cala il sipario sull'età di Carlo V.

BIBLIOGRAFIA

Francisco Delicado e «La Lozana andaluza»

1. Edizioni:
La Lozana andaluza, a cura di B.M. Damiani, Madrid, Castalia, 1969.
La Lozana andaluza, a cura di Cl. Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985.
La Lozana andaluza, a cura di G. Allegra, Madrid, Taurus, 1985.
Retrato de la Lozana andaluza, a cura di B.M. Damiani e G. Allegra, Madrid, Porrúa & Turanzas, 1975.
 2. Studi:
M. Criado de Val, «Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en la "Lozana Andaluza"», in AA.VV., *Studia Philologica. Hommage a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1960, vol. I, pp. 431-457.
B.M. Damiani, *Francisco Delicado*, New York, Twayne, 1974.
J.A. Hernández Ortíz, *La génesis artística de la "Lozana Andaluza". El realismo literario de Francisco Delicado*, Madrid, R. Aguilera, 1984.
M.T. Rossi, «Una autoría dudosa de Francisco Delicado», *Annali di Ca' Foscari*, Venezia, XXIII, 1984, pp. 101-114.
F.A. Ugolini, «Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia*, XII, 1974-75, pp. 443-616.
B.W. Wardropper, «La novela como retrato. El arte de Francisco Delicado», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, pp. 475-488.
- Per una bibliografia completa su Francisco Delicado e sul *Retrato de la Lozana Andaluza*, cfr. B.M. Damiani, «Bibliografía crítica», *Boletín de la Real Academia Española*, XLIX, 1969, pp. 117-139.

Il «Cróton»

1. Edizione:
Cristóbal de Villalón, *El Cróton*, a cura di A. Rallo Gruss, Madrid, Cátedra, 1990.
2. Studi:
J. Avilés Farre, «Una sátira social en la Castilla del siglo XVI. «El Cróton», contra el clero», *Historia internacional*, settembre 1975, pp. 26-29.
J. Kindcaid, *Cristóbal de Villalón*, New York, Twayne, 1973, pp. 23-50.
M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, vol. I, pp. 966-968.
M. Morreale, «Luciano y "El Cróton"». La visión del más allá», *Bulletin Hispanique*, LVI, 1954, pp. 388-395.
M. Morreale, «Luciano y las invectivas 'antiescolásticas' en "El Escolástico" y en "El Cróton"», *Bulletin Hispanique*, LIV, 1952, pp. 370-385.
A. Prieto, «La prosa en el siglo XVI», in AA.VV., *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 92-95.
J.M. Solá-Solé, «Villalón y los orígenes de la picaresca», in *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 317-325.

Altre opere attribuite a Cristóbal de Villalón

- «El Scholástico» de C. de Villalón, a cura di R. Kerr, Madrid, CSIC, 1967.
Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente, a cura di M. Serrano y Sanz, Madrid, SBE, 1988, pp. 87-96.
R. Foulché-Delbosc, «Tragedia de Mirrha» de C. de Villalón, *Revue Hispanique*, XIX, 1908, pp. 159-183.
- «Viaje de Turquía»
1. Edizione:
Viaje de Turquía, a cura di F. García Salinero, Madrid, Cátedra, 1986.
2. Traduzioni:
A. Laguna, *Avventure di uno schiavo dei Turchi*, a cura di C. Acutis, Milano, Il Saggiatore, 1983.
3. Studi:
M. Bataillon, *Le Docteur Laguna auteur du «Voyage de Turquie»*, Paris, Éditions Espagnoles, 1958.

INTRODUZIONE
POLITICA EUROPEA E AMERICANA
DI FILIPPO II.
NAZIONALISMO E CONTRORIFORMA

Il conflitto ideologico che divideva l'Europa in due blocchi, contrapposti sempre più rigidamente, si acui durante il regno di Filippo II (1556-98), assumendo una connotazione politica più marcata, soprattutto con l'ascesa al trono di Elisabetta d'Inghilterra (1558-1603); lo scontro, che aveva già travalicato i confini della disputa religiosa, si esasperò con l'intervento di due monarchi pronti ad atteggiarsi a paladini intransigenti delle rispettive fedi, e poté acquistare una risonanza vastissima, poiché contribuiva a sostenere due progetti egemonici inconciliabili. Filippo II si preoccupò di difendere su tutti i fronti, con un immenso sforzo di mobilitazione militare, una concezione assolutistica del potere, fondata fermamente sulla più rigida ortodossia cattolica, e non esitò a spendere le migliori energie della Spagna in un impegno logorante, che rischiò di esaurire le risorse nazionali.

Durante il regno di Filippo II la Spagna parve raggiungere l'apogeo del suo potere militare e politico; episodi come la vittoria di Lepanto, l'annessione del Portogallo, qualche sforgante successo nelle Fiandre, la conquista delle Filippine ebbero indubbiamente una ripercussione esaltante, suscitando l'impressione di vigoria espansiva. Ma inseriti nel contesto ge-

I capitoli I-VII sono stati redatti da Giovanni Caravaggi. Del capitolo VIII, i paragrafi 1-5 e 7 sono di María A. Roca Mussons, mentre il paragrafo 6 è di Maria Grazia Profeti.

nerale degli avvenimenti, questi episodi perdono il loro nitore e lasciano intravedere un quadro dalle tinte assai più fosche.

Anche la situazione economica poteva creare l'immagine di una floridezza considerevole, soprattutto con riferimento all'immensa capacità di acquisto garantita dalla quantità eccezionale di oro e di argento raccolta nelle Indie Occidentali e trasferita nel porto di Siviglia, ogni anno, a primavera, dai galeoni dell'Armada. Ma invece, dietro al bagliore dell'oro, che suscita la cupidigia dei conquistatori e l'illusione dei governanti, si cela il paradosso di un'economia del tutto improduttiva, in un paese dalle campagne che si vanno spopolando (per l'emigrazione, l'inurbamento, le leve militari, le carestie, le pestilenze) e dalle città che si vanno gonfiando a dismisura di masse parassitarie in cerca di fortuna.

In realtà, con l'epoca di Filippo II inizia per la Spagna un processo inarrestabile di disfacimento politico, sociale ed economico, che passa attraverso alcune tappe degne di rilievo.

In un primo momento la vittoria di San Quintino (1557) sembrò porre termine al conflitto con la Francia, e tuttavia non riuscì a garantire alla Spagna il dominio dell'Europa occidentale, anche perché coincise con un crollo finanziario clamoroso; analogamente il trionfo di Lepanto (1571), tanto esaltato, non allontanò in modo definitivo la minaccia dei turchi dal Mediterraneo. Fra le due date si colloca la grave crisi istituzionale del 1568, determinata da numerose cause, come il sollevamento dei *moriscos* nelle Alpujarras, la rivolta dei Paesi Bassi, l'intensificazione della guerriglia fomentata dagli ugonotti francesi lungo la frontiera pirenaica dell'Aragona e della Catalogna. La compattezza della monarchia ispanica venne messa a dura prova da tali attacchi, e la virata reazionaria di Filippo II se ne può considerare una conseguenza diretta; comunque, la durezza repressiva del duca d'Alba nelle Fiandre (1568-73), il massacro dei *moriscos* e dei *bandoleros*, il rigore della legge marziale non apportarono soluzioni decisive. A partire dal 1580 l'appoggio inglese alle province protestanti (Unione di Utrecht) provocò di fatto la separazione di quello che sarebbe divenuto il regno d'Olanda, mentre rimasero fedeli alla Spagna le province cattoliche (Lega d'Arras), recuperate con spettacolari campagne e governate con saggia politica di rispetto culturale da Giovanni d'Austria (1573-78), e poi difese con strategia più duttile da Alessandro Farnese (1578-92). Nel 1580 l'annessione del Portogallo, fieramente

avversata e sempre impopolare, era venuta a creare l'apparenza del definitivo conseguimento dell'unità peninsulare; invece non comportò affatto il superamento dei conflitti regionali. Nel 1581 la fondazione di Manila, capitale di un vasto arcipelago, pareva consolidare l'immenso impero coloniale; ma poco dopo la sconfitta dell'*Armada Invencible* (1588) venne a segnare irrimediabilmente il termine della talassocrazia spagnola, implicando l'immediata perdita del controllo sui traffici oceanici, che passò a nuove potenze mercantili più dinamiche ed efficienti, come l'Olanda e l'Inghilterra. Privata del dominio dei mari, la flotta spagnola non fu più in grado di controllare le rotte commerciali dall'attacco dei corsari, che combattevano una loro guerra privata, sostenuta e spesso diretta da paesi interessati. Non a caso dopo il 1588 cala in modo considerevole il volume degli scambi commerciali fra la Spagna e le colonie americane, che si avviavano verso l'autosufficienza economica, mentre s'intensifica la pressione fiscale, attraverso l'applicazione di imposte sui consumi dei generi di prima necessità, che causano ulteriori stagnazioni commerciali e accentuano i disagi delle classi meno abbienti; neppure la consuetudine di assegnare le cariche pubbliche dietro corresponsione di somme considerevoli di denaro servì a sanare il bilancio dello stato.

Sul finire del secolo, l'ascesa al trono di Enrico IV (1594), che portò la Francia alla pacificazione religiosa e civile, pose le basi dello sviluppo di una grande nazione, dal ruolo politico sempre più determinante, e riaccese le occasioni dell'antico antagonismo.

Anche le circostanze politiche concorsero dunque a spingere su posizioni difensive sempre più guardinghe re Filippo II, che non brillava certo per orientamenti innovatori. Dopo aver fissato stabilmente la corte a Madrid (1560), che in pochi anni si trasformò in una capitale brillante, egli impose un controllo diretto sull'aristocrazia, istituendo un complesso apparato di funzioni burocratiche e di attributi onorifici, con cui seppe conferire un lustro formale e togliere potere effettivo a quel centinaio di *grandes* collocati ai vertici della piramide sociale. Isolandosi a lungo nell'austero palazzo dell'Escorial, che fu edificato a partire dal 1563, il monarca spagnolo pretese di governare personalmente, attraverso controlli personali, l'intera mole di un organismo burocratico divenuto assai complicato; spinto da una tensione ideologica esasperata,

Filippo II favorì la tendenza all'ordinamento teocratico della società e contribuì a imporre un'intransigenza dogmatica molto rigida, che si manifestò soprattutto nell'ambito degli studi umanistici, filosofici e religiosi.

Già nel 1559 l'indice dei libri proibiti dall'Inquisizione aveva condannato opere come la *Guía de pecadores* [Guida dei peccatori] e il *Libro de la oración* del domenicano fray Luis de Granada, che fu costretto a emendare i testi non solo per limitare il significato della devozione interiore e dell'orazione mentale, ma soprattutto per sottolineare l'importanza delle cerimonie religiose e delle pratiche devote e per rilevare il rispetto dovuto ai dotti della Chiesa e ai predicatori. L'*Index Expurgatorius* del cardinal Quiroga (1583-84) avrebbe contribuito poi a condannare definitivamente ogni residuo riformistico di matrice erasmiana.

In una Spagna votata alla funzione di estremo baluardo dell'ortodossia cattolica, il sentimento nazionalistico, così acuito dalle tensioni politiche, si sovrappose alla coscienza religiosa, producendo un connubio indissolubile mistico-patriottico, che affiora quasi in ogni ambito della produzione letteraria, dalla poesia alla prosa, al teatro. I modelli estetici e ideologici ereditati dal Rinascimento italiano e fiammingo vengono sottoposti a un ripensamento globale. Gli studenti cessano di frequentare le università straniere, e la loro esperienza culturale si concentra in confini più ristretti, promuovendo una rivalutazione dei valori della tradizione ispanica. Ma sarà opportuno evitare a tale proposito gli eccessi caratteristici di una visione storiografica partigiana, che ha diffuso le distorsioni della *leyenda negra*.

Il fervore di riforma spirituale che anima i religiosi spagnoli durante e dopo il Concilio di Trento non tende esclusivamente verso una chiusura conservatrice, come il termine «Controriforma» ha indotto talvolta a ritenere, con genericità superficiale, anzi è sollecitato negli animi più sensibili da un impegno zelante di ravvivare la fede nelle verità trascendenti della dottrina cattolica, che si consideravano minacciate dalla predicazione protestante. In particolare, furono i gesuiti spagnoli a compiere lo sforzo più organico nel recupero della cultura antica (sia classica sia biblico-cristiana), in funzione di un processo educativo proteso verso tale ideale.

Il controllo sulla diffusione della stampa, mediante la censura introdotta dall'Inquisizione, rappresentò certo il ri-

schio di un'esclusione della Spagna dal libero scambio delle idee, ma non valse ad assopire la tensione ideologica, e finì spesso per stimolare una tenace volontà apologetica e un'autentica esigenza di rigore morale.

La straordinaria fioritura di opere ascetiche e mistiche, talora di alto valore poetico, segna indubbiamente un'epoca travagliata dall'esigenza di superare i limiti angusti delle contingenze quotidiane; non deve fare dimenticare comunque la produzione profana, non meno ricca né meno vitale. In particolare, le suggestive modulazioni del petrarchismo, i ritmi scanzonati della poesia tradizionale, la complessa varietà della prosa romanzesca e il dinamismo dirompente del teatro arricchiscono la letteratura spagnola dell'epoca di Filippo II di una gamma straordinaria di manifestazioni creative rigogliose ed esuberanti, che basterebbero a ridimensionare, se non proprio ad annientare, quello stereotipo pseudoilluministico di una Spagna cupamente angosciata dall'assillo escatologico.

BIBLIOGRAFIA

- F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, trad. it., Torino, Einaudi, 1986.
 J.H. Elliott, *La Spagna imperiale. 1469-1716*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1982.
 M. Fernández Álvarez, *La sociedad española del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 1974.
 J.A. Maravall, *Estado moderno y mentalidad social*, Madrid, Alianza, 1986.
 N.L. Mc Alister, *Dalla scoperta alla conquista. Spagna e Portogallo nel Nuovo Mondo. 1492-1700*, Bologna, Il Mulino, 1986.
 G. Parker, *Un solo re, un solo impero. Filippo II di Spagna*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1985.
 P. Pierson, *Felipe II de España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984.

in funzione dei gusti dei destinatari. Costoro appartengono a una società cortigiana ormai definitivamente urbanizzata, che si affolla nella nuova capitale, centro vitale e stabile dell'apparato statale, in attesa di fortune quanto mai improbabili.

La bella favola dell'eroismo cavalleresco sembra aver affievolito la sua capacità di attrazione su una minoranza aristocratica delusa nel suo sogno di grandezza, o almeno stenta a fornirle quella visione di un ruolo ideale che aveva entusiasmato le generazioni precedenti; la produzione editoriale dei *libros de caballerías* è comunque ancora imponente da un punto di vista quantitativo; di molte opere famose si stampano continuazioni e sviluppi giustificati soprattutto dal successo dei prototipi. È il caso, per esempio, delle numerose *partes* che amplificano il *Palmerin de Inglaterra*; così pure, per fare solo un altro esempio, il *Don Belianís*, edito in due *partes* da Jerónimo Fernández nel 1547, si dilatò nel 1579 in una terza e quarta parte. A questi moduli narrativi, dalla struttura chiusa, si sostituiscono presto però altre formule inventive.

Se va attenuandosi l'ansia di sublimazione eroica, non viene meno il desiderio di trasfigurare la monotonia quotidiana dei rituali compassati e le vicende aleatorie del favoritismo cortigiano, mediante l'invenzione di una serenità agreste imperturbabile, proiettata opportunamente in uno scenario irreal, lontano dagli affanni cittadini, in un paesaggio artificioso e immaginario, ma comunque riconoscibile attraverso allusioni a specifici particolari della geografia reale.

I. IL ROMANZO PASTORALE: JORGE DE MONTEMAYOR

La *Diana* di Jorge de Montemayor rappresenta una tappa essenziale nel processo di elaborazioni europee che dall'*Arcadia* del Sannazaro (1504) porta all'*Arcadia* di Sidney (1590) e all'*Astrée* di D'Urfé (1607-19).

Il portoghese Jorge de Montemayor (1520 ca-61), poeta raffinato, perfettamente bilingue, autore di una pregevole raccolta di liriche edita ad Anversa nel 1554 (col titolo di *Obras*, ma ampliata e sdoppiata subito dopo nel *Segundo Cancionero* e nel *Segundo Cancionero Espiritual*, Anversa, 1558), pubblicò a Valenza, verso il 1559, un romanzo pastorale, *Los siete libros de la Diana*, che godette di un successo strepitoso, tanto da essere ristampato una quarantina di volte in pochi decenni,

dando origine immediatamente a una complessa serie di imitazioni.

La finzione bucolica non impedisce nella *Diana* lo sviluppo di un dibattito sottile e appassionato sulla natura dell'amore, che fa tesoro della trattatistica rinascimentale sull'argomento, e in particolare dei *Dialoghi* di Leone Ebreo; effettivamente un supporto filosofico di raffinata fattura cortese sostiene la narrazione delle malinconiche vicende sentimentali di Sireno e Diana, di Silvano, Selvaggia, Felismena, Belisa e di altri pastori infelici o inappagati, che l'amore turba, allontana o richiama, secondo una legge imponderabile e fatale. Le azioni si sviluppano lungo percorsi lentissimi e rettilinei, che conducono i protagonisti verso il tempio della maga Felicia, dove un'acqua miracolosa permetterà a tutti di raggiungere lo scopo desiderato e di trovare infine la felicità. Ma le frequenti pause dell'itinerario sono arricchite da lunghe riflessioni dei protagonisti sulle proprie e altrui avventure; e a più riprese si innesta sulla trama principale la narrazione di altre storie, con funzione di esempio e insieme di piacevole diversivo.

La prosa tersa e sapientemente ritmata della *Diana* viene impreziosita dall'inserimento di testi poetici che si intercalano in momenti salienti; un simile prodotto letterario era destinato al pubblico della corte, in grado di gustare quella stilizzazione mondana della dialettica dei sentimenti interamente costruita sull'ideale neoplatonico dell'amore. Nella *Diana* la casistica sottile dei turbamenti suscitati dalla passione viene prospettata in uno scenario soave e ameno di boschetti, prati, ruscelli e fontane, in cui non si stenta a riconoscere gli stereotipi della limpida *Arcadia* vagheggiata ormai da varie generazioni di autori cortesi. E in tali descrizioni, che accolgono in particolare la lezione stilistica del Sannazaro, una funzione specifica viene assegnata all'epiteto, per lo più evidenziato per anticipazione e per lo più destinato a introdurre sensazioni delicate, contribuendo così a smaterializzare ulteriormente una realtà esterna costruita solo come contorno dei sentimenti dominanti.

Ogni particolare del paesaggio arcadico, per tipico che sia, viene infatti colto per sottolineare le rifrazioni e le vibrazioni intime che riesce a stabilire, in un gioco sottile di effetti speculari:

A este tiempo baxava Sireno del aldea a la fuente de los alisos con grandissimo desseo de topar a Selvagia o a Silvano, porque nin-

guna cosa por entonces le dava más contento que la conversación de los dos nuevos enamorados. Y pasando por la memoria los amores de Diana no dexava de causalte soledad el tiempo que la havia querido. No por que entonces le dicesse pena su amor, mas porque en todo tiempo la memoria de un buen estado causa soledad al que le ha perdido. Y antes que llegasse a la fuente en medio del verde prado, que de mirthos y laureles rodeado estava, halló las ovejas de Diana, que solas por entre los árboles andavan pasciendo so el amparo de los brabos mastines. Y como el pastor se parase a mirallas, imaginando el tiempo en que le havian dado más en que entender que las suyas proprias, los mastines con gran furia se vinieron a él, mas como llegassen y d'ellos fuesse conocido, meneando las colas y baxando los pescueços, que de agudas puntas da azero estavan rodeados, se le echaron a los pies, y otros se empinavan con el mayor regozijo del mundo. Pues las ovejas no menos sentimiento hizieron, porque la borrega mayor con su rústico cencerro se vino al pastor, y todas las otras, guiadas por ella o por el conocimiento de Sireno, le cercaron alrededor, cosa que él no pudo ver sin lágrimas, acordándose que en compañía de la hermosa pastora Diana havia repastado aquel rebaño. Y viendo que en los animales sobrava el conocimiento que en su señora havia faltado, cosa fue ésta que, si la fuerza del agua que la sabia Felicia le havia dado no le huviera hecho olvidar los amores, quizá no huviera cosa en el mundo que le estorvara bolver a ellos. Mas viéndose cercado de las ovejas de Diana y de los pensamientos que la memoria d'ella ante los ojos le ponía, comenzó a cantar esta canción al son de su loçano rabel:

Pasados contentamientos,

¿qué queréis?

Dexadme, no me canséis¹.

[In quel momento scendeva Sireno dal villaggio alla fonte degli ontani con grandissimo desiderio d'imbattersi in Selvaggia o in Silvano, perché nulla allora gli avrebbe dato maggior piacere della conversazione dei due nuovi innamorati. E riandando con il pensiero alla passione di Diana, non cessava di causargli nostalgia il tempo in cui l'aveva amata. Non perché allora gli recasse sofferenza il suo amore, ma perché in ogni tempo la memoria di una felice condizione causa nostalgia in chi l'ha perduta. E prima di giungere alla fonte, in mezzo al verde prato, che di mirti e di allori era tutto circondato, scorse le pecore di Diana, che sole fra gli alberi stavano pascolando,

custodite dai coraggiosi mastini. E allorché il pastore si fermò a contemplarle, rievocando il tempo in cui lo avevano preoccupato più del suo stesso gregge, i mastini con grande furia gli si avventarono contro, ma raggiuntolo e riconosciuto, scodinzolando e prostrandolo il collo, che era circondato di acute punte di acciaio, gli si gettarono ai piedi, e qualcuno anche si drizzava sulle zampe posteriori con grandissima allegria. E il gregge stesso non gli fece minor festa, poiché la pecora più anziana, col suo rustico campanaccio, si avvicinò al pastore, e tutte le altre, guidate da quella o riconoscendo Sireno, lo strinsero da ogni parte; ed egli quel fatto non poté constatare senza lacrime, ricordandosi che in compagnia della bella pastora Diana aveva portato al pascolo quelle bestiole. E vedendo che negli animali abbondava quella riconoscenza che era venuta meno alla sua signora, giunse al punto che se la forza dell'acqua che la saggia Felicia gli aveva dato non gli avesse procurato l'oblio dell'amore, forse nulla al mondo gli avrebbe impedito di ritornare ad amare. Ma vedendosi circondato dalle pecore di Diana e dai pensieri che il ricordo di lei gli riportava alla mente, cominciò a cantare questa canzone al suono della sua graziosa ribeca:

Passata felicità,

che pretendi?

Lasciami, non mi prostrare.]

A differenza di quanto si constata in altri tipi di narrazioni, nel romanzo pastorale, e nella *Diana* in modo specifico, le azioni dei personaggi, concluse in uno scenario limitato, non rimangono condizionate dalle circostanze spaziali, poiché al centro dell'interesse si pone sempre un universo interiore. Di fatto è la problematica erotica a tessere la vera trama del racconto. I personaggi vivono nel dolente compiacimento che offre loro la percezione della propria esperienza, non priva di contraddizioni; solo un intervento soprannaturale, nel caso specifico l'acqua miracolosa della saggia Felicia, consente di mutare le rigorose leggi del loro destino; ed è quindi l'unico espediente narrativo che facilita un'effettiva possibilità di sviluppo dinamico nei rigidi schemi dell'introspezione psicologica forniti dalla trattatistica neoplatonica.

Come si è già ricordato, Montemayor lasciò anche un pregevole *Cancionero* ordinato accuratamente per la stampa. Nella stesura definitiva esso si organizzava, più che sul modello del Petrarca, secondo gli schemi della poesia del tardo Quattrocento, con netta divisione fra opere di carattere religioso e opere profane. All'interno di ogni categoria sono poi

¹ Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, a cura di E. Moreno Báez, Madrid, Real Academia Española, 1955, pp. 277-278.

separati i metri castigliani dai metri italiani. Nella produzione devota risulta notevole l'uso della glossa poetica, abilmente applicata a testi famosi del xv secolo, come le *Coplas* di Jorge Manrique o la canzone «Ven, muerte, tan escondida» del *comendador* Juan Ram de Escrivá. L'esperienza petrarcheggian-te, caratterizzata da una sensibilità malinconica e da una soffer-ta inquietudine spirituale, rimane influenzata a tratti dalla lucida indagine psicologica di Ausias March, le cui canzoni del resto Montemayor tradusse in un castigliano armonioso; egli accolse inoltre la varietà di schemi formali adottata ormai dalla sua generazione, come si può constatare, per esempio, nell'impiego del sonetto pastorale, del sonetto dialogato, del contrasto poetico e del madrigale.

1.1. Altre «Diane»

La conclusione aperta della *Diana*, che si risolve in un arabe-sco, senza portare il racconto ad alcuna svolta decisiva, prio-rio per l'estrema labilità delle coordinate spazio-temporali, stimolò diversi tentativi epigonici, che pretesero di sviluppare la vicenda dal punto in cui era rimasta sospesa.

Il primo continuatore fu un medico dell'Università di Salamanca, Alonso Pérez, di origine estremegna, su cui si possiedono scarsi dati biografici; egli pubblicò frettolosamen-te a Valenza, nel 1563, una seconda parte della *Diana* che, malgrado la mediocrità della stesura e la giusta condanna di Cervantes (*Quijote* I, VI), conobbe un importante successo, tanto da contare diciassette edizioni in un secolo. Alonso Pérez si propose di riprendere l'opera di Montemayor accen-tuando il carattere erudito della scrittura e contrapponendo all'interpretazione neoplatonica del sentimento amoroso una più rigida prospettiva razionalistica, di chiaro marchio neo-aristotelico, con la pretesa di garantire da un lato il decoro formale e dall'altro la serietà dell'indagine psicologica. Già nel discorso al lettore dell'*Epístola* preliminare egli rivela il suo atteggiamento critico verso la presentazione della men-talità bucolica della prima *Diana*, poiché ritiene che l'autentica natura dell'amore si rivela nell'appetito sensuale e nella con-cupiscenza, cioè in una passione capace di sconvolgere anche in modo catastrofico le potenziali qualità dello spirito, secon-do la definizione scolastica. Questo tipo di sentimento è

dunque per sua natura volubile e può svilupparsi in autenti-ca infermità mortale; perciò i pastori di Alonso Pérez non mancano di compiacersi con rumorose manifestazioni di alle-gria ogni volta che riescono a liberarsi da quella rischiosa oc-casione di sofferenza. Nella seconda *Diana*, Alonso Pérez sfoggia inoltre l'ampiezza delle sue conoscenze classiche e la perizia con cui domina gli strumenti formali attraverso l'in-troduzione di elementi aggiuntivi, spesso posticci, che si in-castrano nel racconto come piacevole diversivo; così la *Fábula de Dafne* e *Apolo* amplifica il mito ovidiano mediante una complessa articolazione polimetrica, mentre il racconto di Partenio e Delicio, intercalato con aggregazione di motivi tratti dai *Menecmos* di Plauto, dalla *Disciplina Clericalis* di Pedro Alfonso e da moduli compositivi tipici del romanzo cavalleresco, rivela lo sforzo di conciliare tradizioni narrative assai eterogenee.

Quasi in competizione con Alonso Pérez, Gaspar Gil Polo, un notaio che accumulò diverse cariche burocratiche nell'amministrazione della Corona di Valenza, pubblicò nel 1564, a Valenza stessa, una *Diana enamorada*; la finalità mor-alistica di questa continuazione viene esposta con chiarezza nell'*Epístola a los lectores* preliminare:

el fin a que se encamina esta obra, [...] no es otro sino dar a enten-der lo que puede y sabe hazer el Amor en los coraçones, aunque sean tan libres y tan honestos como el de Diana; las penas que pas-san sus aficionados y lo que importa guardar el alma de tan dañosa enfermedad².

[il fine verso il quale si orienta quest'opera (...) altro non è che far capire quanto Amore può e sa fare nei cuori, anche se liberi e onesti come quello di Diana; quante sofferenze sopportano gli innamorati e quanto è importante preservare l'anima da così dannosa infermità.]

Furono però le qualità artistiche ad accreditare questa nuova *Diana*, accolta già dai contemporanei con unanime consenso.

Malgrado l'atteggiamento polemico, Gil Polo mantiene gli schemi e anche la disposizione degli episodi della *Diana* di Montemayor; all'inizio si collocano le intricate vicende senti-

² Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*, a cura di R. Ferreras, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 10.

2. IL ROMANZO MORESCO

In contrasto con la palese difficoltà di assimilare la civiltà moresca del regno di Granada, a più di mezzo secolo dalla fase conclusiva della *Reconquista*, sorse un tentativo di trasfigurazione idealistica delle relazioni fra vincitori e vinti, che si manifestò in un nuovo filone narrativo, oltre che in molte espressioni della lirica popolare e del teatro. La morofilia divenne una moda letteraria che per qualche decennio riuscì a imporsi in diverse forme creative, proprio mentre l'intolleranza ideologica rendeva nella realtà quotidiana sempre più conflittuali i rapporti e sempre più inevitabile lo scontro fra i due gruppi antagonisti.

Il romanzo moresco si costituì saldando insieme strutture narrative eterogenee, in particolare del romanzo cavalleresco e del romanzo sentimentale; ma l'operazione preliminare indispensabile dovette consistere ovviamente nel trasferire all'avversario, al moro aristocratico, quelle qualità spirituali e quelle doti morali che durante il Rinascimento si consideravano attributi peculiari della nobiltà castigliana. Capolavoro del nuovo genere fu l'anonima *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* [*Storia dell'Abencerraje e della bella Jarifa*]; trasmessa in quattro redazioni distinte; la prima fu inserita nell'*Inventario* di Antonio de Villegas, una miscellanea in prosa e in versi che risale al 1551, sebbene sia stata pubblicata solo nel 1565 a Medina del Campo; la seconda fu incorporata nella *Diana* di Montemayor a partire dalla stampa del 1561 di Fernández de Córdoba; la terza venne stampata a Saragozza in un'edizione senza data; e infine la quarta, testimoniata da un manoscritto madrileno, rimase inedita.

La *Historia*, impregnata da digressioni e aneddoti finemente cesellati, si svolge su un duplice piano narrativo, alternando episodi del conflitto fra arabi e cristiani lungo la frontiera granadina ed episodi di un tenero idillio contrastato. Il nobile Abindarráez della potente ma sventurata famiglia degli Abencerrajes, reso imprudente dall'amore, cade in un'imboscata notturna e viene catturato da Rodrigo de Narváez, governatore delle fortezze di Álor e di Antequera. Fra vincitore e vinto si stabilisce presto un rapporto cavalleresco fondato sulla stima e sulla comprensione. Abindarráez finisce per rivelare a Rodrigo il suo tormento sentimentale e gli narra le vicende della sua passione infelice per la bella Jarifa. Commos-

so, il cavaliere cristiano gli concede qualche giorno di libertà perché possa rivedere la donna amata. Dopo l'incontro, i due amanti decidono di condividere anche la tristezza della prigionia e si consegnano entrambi nelle mani di Rodrigo de Narváez, che in un nuovo impeto di generosità li lascia liberi e ne onora la gentilezza.

Lo scenario andaluso lussureggiante in cui si svolge la vicenda subisce lo stesso processo di stilizzazione idealistica che porta a delineare i caratteri dei personaggi secondo i dettami di un raffinato canone cortese. Con ogni mezzo espressivo l'ignoto autore si sforzò dunque di rendere credibile, attraverso un episodio avventuroso e delicato, per molti aspetti esemplare, un sogno di pacifica convivenza fra arabi e cristiani che la dura realtà dei fatti dissipò in breve tempo. Di questa storia commovente si impadronì presto il *Romancero*, che ne esaltò gli aspetti lirici con Pedro de Padilla, Juan de Timoneda e altri poeti; Lope de Vega ne trasse l'ispirazione di *El remedio en la desdicha* [*Il rimedio nella sventura*].

Più realistica, anche se propensa ad accogliere motivi leggendari, è la *Historia de los bandos de los Zegries y Abencerrajes*, *caballeros moros de Granada* che Ginés Pérez de Hita (1554 ca-1619 ca), un autodidatta della provincia di Murcia, prima calzolaio e poi soldato durante la rivolta moresca, pubblicò a Saragozza nel 1595 e completò in seguito con una seconda parte, *Guerras civiles de Granada*, edita a Cuenca nel 1619. Le due parti rivelano caratteristiche molto diverse, poiché la prima ricostruisce i conflitti civili fra le grandi famiglie aristocratiche arabe che si contendevano il potere a Granada poco prima della riconquista cristiana; ma ravviva la cronaca l'inserimento di numerosi testi poetici, come *romances* della frontiera o canzonette folcloriche, e di pittoresche descrizioni di feste, tornei e altri raffinati episodi di vita cortese. Ne risulta dunque una celebrazione vivace e nostalgica di costumanze cavalleresche sfarzose ed eleganti di un'epoca perduta. La seconda parte è imperniata invece sulla disperata rivolta more-sca delle Alpujarras e forse per l'attualità del tema tende a privilegiare il resoconto dei fatti; qui l'autore non si limita a riesumare i propri ricordi di combattente, ma si ispira direttamente, e in genere senza farsi troppi scrupoli, a relazioni già famose, come le *Guerras de Granada* di Diego Hurtado de Mendoza o la *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos de Granada* di Luis de Mármol Carvajal. Viene meno però

l'intervento creativo e la capacità di ricreare poeticamente gli avvenimenti trattati, anche se ciò non impedì la straordinaria fortuna letteraria dell'opera, che offrì numerosi spunti all'ispirazione di poeti e commediografi barocchi.

3. IL ROMANZO BIZANTINO

Il romanzo bizantino, che incontrò in molte letterature europee una vasta diffusione, si sviluppò anche in Spagna nella scia del successo ottenuto nel primo Cinquecento da alcune traduzioni di testi greci classici; le sue scenografie spettacolari e la sua struttura aperta sono infatti ispirati dalle *Etiopiche* di Eliodoro, che apparvero in castigliano nel 1554 col titolo di *Historia Etiópica*; ma non meno influenti furono le versioni del *Dafne e Clor* di Longo Sofista e del *Leucippo e Clitofonte* di Achille Tazio, nonché dell'*Asino d'oro* di Apuleio, che aveva introdotto nella letteratura latina quel tipo di peripezia. D'altronde il fascino dell'avventura esotica era stato suscitato già dai racconti di viaggi e di scoperte, come il *Libro de Marco Polo*, apparso in castigliano nel 1518, o il *Libro de las maravillas del mundo* di Mandeville, tradotto nel 1524, o ancora il *Libro del Infante don Pedro de Portugal*, pubblicato nel 1547.

La struttura stessa del racconto bizantino favorisce la possibilità di sviluppi narrativi polimorfici e di suggestive connessioni fra moduli efficaci tratti dal romanzo cavalleresco, sentimentale e pastorale. Si origina così un abile *pastiche* stilistico, accolto con indubbio favore forse perché sapeva proporre un'ampia sintesi dell'immaginario collettivo³. Il genere bizantino allarga enormemente l'orizzonte degli itinerari percorsi dai suoi eroi; l'incessante rinnovamento degli scenari è conseguenza diretta dello schema aperto, che moltiplica senza tregua le avventure e le proietta in vasti spazi, attraverso viaggi sempre movimentati e burrascosi, rapimenti e inseguimenti, attacchi di pirati o di malfattori, mirabolanti liberazioni, trave-

³ Il manoscritto della *Storia Etiopica di Teagene e Cariclea*, trafugato dalla biblioteca di Mattia Corvino durante il saccheggio di Budapest, fu dato alle stampe a Basilea nel 1534, originando immediati adattamenti in varie lingue, a partire dalla pregevole traduzione francese di Jacques Amyot, *Histoire Ethiopique d'Eliodorus*, Paris, 1547. Cfr. E. Carilla, «La novela bizantina en España», *Revista de Filología Española*, XLIX, 1966, pp. 275-287.

stimenti e agnizioni, incontri e scontri e altre peripezie a non finire; ne viene messa a dura prova la costanza dei protagonisti, solitamente una coppia di giovani innamorati che un impedimento separa, ma sanno perseguire un loro alto ideale, sempre sostenuti dalla tensione spirituale, sempre pronti a piegare gli impulsi delle passioni alle norme etiche e religiose in cui credono.

La *Historia de los amores de Clareo y Florisela* (1552) di Alonso Núñez de Reinoso si limita, nei primi 19 capitoli, a un adattamento della traduzione italiana del *Leucippo e Clitofonte* di Achille Tazio, mentre nei capitoli successivi (20-32) ne sviluppa autonomamente le trame con spiccata predilezione per le soluzioni bucoliche, tanto che la vicenda si conclude in un'immaginaria e idilliaca «Isola Pastorale»; non vi mancano comunque innesti di altri generi narrativi, soprattutto cavallereschi, come gli episodi avventurosi di Felesindos de Trapi-sonda, il cavaliere andante delle «Dubbie Speranze», o come la storia fantastica dell'Infanta Narcisiana. I due protagonisti, Clareo e Florisela, promessi sposi che vogliono vivere castamente per adempiere un voto, percorrono insieme un lungo itinerario attraverso le più aspre difficoltà, che purificano il loro affetto, e sfidano le accanite persecuzioni del destino traendo energia dalla virtuosa fermezza. Non era difficile ai lettori dell'epoca attribuire un significato simbolico a quelle vicissitudini, che si prestavano a essere interpretate quale esempio della condizione umana, tanto più che l'autore stesso indicava nel prologo la lezione etica che si poteva ricavare dalla sua opera.

Jerónimo de Contreras, nella *Selva de aventuras* (1565) volle invece configurare una possibilità di compromesso fra le tensioni passionali del romanzo sentimentale, le peripezie avventurose del romanzo cavalleresco e le pulsioni spirituali delle dottrine ascetiche, narrando il disperato periplo mediterraneo del nobile Luzmán, che viene respinto dall'amata Arbolea, decisa a consacrarsi alla vita monastica, e va in cerca di oblio e di rassegnazione. Percorre dapprima l'Italia, dove conosce avventure su avventure e accumula esperienza e saggezza; catturato dai pirati, sopporta poi coraggiosamente la prigionia ad Algeri; riesce infine a ritornare in patria, tormentato dai ricordi amorosi, ma quando apprende che la donna dei suoi sogni, fedele all'antica vocazione, si è fatta monaca, amareggiato dal disinganno si pente del percorso esistenziale se-

guito e decide di ritirarsi a vivere in un eremo. Un costante atteggiamento stoico, accompagnato dall'accettazione cristiana dei disegni providenziali, per imperscrutabili che risultino, conferisce alla *Selva de aventuras* un significato trascendente; il lungo vagare di Luzmán può esprimere simbolicamente la condizione dell'umanità e si conclude in un proposito esemplare di redenzione, che porta al rifiuto di ogni allettamento mondano; il suo apprendistato esistenziale culmina dunque nella rinuncia e segue un percorso ascendente, uniformandosi agli orientamenti ideologici più accreditati in quell'epoca. Non solo la sua spiritualità intrinseca contribuì alla vasta fortuna della *Selva*, ma forse anche l'ampia gamma dei testi intercalati con fini più edonistici, come dibattiti amorosi, rappresentazioni teatrali, poesie bucoliche e racconti di vario genere.

Conviene ricordare infine che il romanzo bizantino, con la duttilità dei suoi schemi e la facile adattabilità a esigenze molto diverse, doveva fornire all'epoca barocca l'occasione di notevoli sviluppi narrativi, come ben rivelano il *Peregrino en su patria* di Lope de Vega e il *Persiles y Segismunda* di Cervantes.

4. IL ROMANZO PICAresco: MATEO ALEMÁN

Proprio sul finire del secolo viene pubblicato a Madrid un capolavoro della narrativa picaresca, il *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán, destinato a dare origine, nell'epoca barocca, a una delle scelte stilistiche più vivaci e gustose. L'autore stesso, con le tormentate vicende che caratterizzarono la sua esistenza, attesta le contraddizioni spesso drammatiche di un'epoca storica dai rapidi mutamenti.

Mateo Alemán (1547-1615 ca) era figlio del medico delle carceri di Siviglia, di probabile origine ebraica, e da parte della madre, Juana del Nero, discendeva da una famiglia di mercanti fiorentini. Seguì dapprima la carriera paterna, iniziando gli studi di medicina nella città natale e proseguendoli poi a Salamanca e ad Alcalá de Henares, senza però concluderli; lasciata l'università, fece ritorno a Siviglia, dove tentò invano di ottenere un'occupazione stabile e fu costretto a contrarre debiti gravosi; tentò anche di lanciarsi negli affari commerciali, ma dovette ripiegare su modesti incarichi di contabi-

lità; da ragioni d'interesse fu motivato il suo infelice matrimonio con la ricca Catalina de Espinosa, naufragato miseramente. Nel 1580 si iscrisse alla facoltà di diritto, ma poco dopo interruppe gli studi a causa di un processo che subì per un ammanco finanziario; per un anno e mezzo venne incarcerato nella stessa prigione sivigliana che da bambino soleva visitare seguendo il padre nelle sue attività professionali. Scontata la condanna, ottenne l'autorizzazione a trasferirsi in Perù; tuttavia, verso il 1586 preferì recarsi ancora a Madrid, dove ottenne un impiego presso la Contaduría Mayor de Cuentas, la ragioneria dello stato, con compiti amministrativi di un certo rilievo; fra l'altro gli fu affidato, nel 1591, un controllo sulle sospette irregolarità nello sfruttamento delle miniere di mercurio di Almadén, dove i galeotti condannati ai lavori forzati vivevano in condizioni subumane. Poco più tardi volle intraprendere qualche altra attività commerciale, ma con risultati assai negativi, che lo ridussero in miseria. Queste faticose esperienze esistenziali si riflettono nelle amare pagine del suo capolavoro, a cui offrono numerosi spunti avventurosi nonché il supporto di una visione sociale pessimistica. Verso il 1602 Mateo Alemán era di nuovo a Siviglia, dove conviveva con la giovane Francisca Calderón; qui strinse amicizia con Lope de Vega, che soggiornava nella capitale andalusa con la bella Micaela Luján; qui conobbe nuove disavventure con la giustizia e subì una nuova condanna al carcere per debiti.

Fra il 1604 e il 1605 si recò a Lisbona, per tutelare i propri interessi editoriali, senza notevoli risultati. Nel giugno del 1608 tentò infine l'avventura americana, e con un falso attestato di purezza di sangue salpò per il Messico; nell'università della capitale ottenne per qualche tempo l'incarico di contabile; dal 1615, anno in cui risiedeva a Chalco, si perdono le sue tracce.

Già la produzione minore di Mateo Alemán reca l'impronta di una personalità vivace. Nel 1603 pubblicò una *Vida de San Antonio de Padua*, dall'orditura composita, in cui alterna l'euforia spirituale della celebrazione agiografica e l'annotazione perspicace del comportamento umano, con riferimenti specifici alle proprie vicende personali e in particolare alle proprie disavventure coniugali.

Giunto in Messico, pubblicò l'*Ortografía castellana* (1609), iniziata a comporre in patria; vi si impegna nella trattazione sistematica di una materia che era ancora in fase di

INTRODUZIONE

I. AVVENIMENTI STORICI E LINEE CULTURALI

Consumati sulla fine del secolo anteriore una serie di avvenimenti che non mancheranno di suscitare echi nelle pagine letterarie (la ribellione *morisca* nelle Alpujarras, 1568; la vittoria di Lepanto, 1571; la caduta del primo ministro Antonio Pérez, 1579; il disastro della *Armada invencible*, 1588), il secolo inizia con la successione di Filippo III e la pace con la Francia (1598). Il re, dalla debole personalità, lascia il governo nelle mani di ministri (*privados*), che diventano veri e propri arbitri della politica spagnola: il duca di Lerma e il duca di Uceda. Preoccupati solo del proprio arricchimento personale, essi si impegneranno in operazioni assurde, come lo spostamento della capitale da Madrid a Valladolid, e il suo successivo ritorno a Madrid. Nel 1599 una violenta epidemia spopolò la Spagna; nello stesso anno si effettuò la prima coniazione di monete frazionarie di rame (*vellón*).

Le ripetute crisi monetarie (che avevano portato alle bancarelle del 1567, con la perdita dell'asse finanziario e commerciale di Medina del Campo, spostato sulle rive del Mediterraneo, e poi a quelle del 1573 e del 1596) producono

L'Introduzione è di Maria Grazia Profeti, tranne il paragrafo 4 («La prosa e la narrativa») che è di Blanca Perinán.

il definitivo collasso dell'attività manifatturiera castigliana (metallurgica, navale e tessile). La crescita dei prezzi, dovuta alla sovrabbondanza dei metalli preziosi americani, colpisce soprattutto i piccoli nobili, per i quali è considerato disonorevole lavorare o commerciare; ma anche gli strati più bassi della popolazione considerano l'attività lavorativa «cosa da ebrei e convertiti». La politica protezionistica della corona, subordinata ai bisogni imperiali, favorisce solo lo strozzinaggio. La produzione risulta troppo costosa e non permette un'espansione economica; ma, invece di procedere a una riconversione industriale, si verifica solo una diminuzione della capacità produttiva; vengono così perduti uno dopo l'altro una serie di mercati, a favore di olandesi, inglesi, francesi. Le campagne si spopolano, e plebi disperate si inurbano nei grandi centri di Madrid e Siviglia¹. Nel 1609 si espellono i *moriscos*, provvedimento che tenta di rilanciare un prestigio interno, quasi un risarcimento nazionalistico per l'effettiva perdita di potere nel nord Europa: ne consegue una rovina agricola e artigianale, che colpisce soprattutto Valencia. Il banditismo assume, soprattutto in Catalogna, una nuova dimensione inquietante².

La popolazione giunge a diminuire del 25 per cento: fame, pestilenze, mendicizia e delinquenza organizzata prosperano, tanto che il caritativismo religioso come forma di vita sembra imporsi a una sana visione produttiva: si esaltano le opere pie, non l'operosità o il senso imprenditoriale³; e perfino la persecuzione antiebraica è stata letta come il tentativo di liquidare una borghesia incipiente⁴.

Può apparire paradossale che tutto ciò si produca nella nazione che avrebbe dovuto beneficiare in maniera decisiva della «scoperta» dell'America e dello sfruttamento delle risorse del Nuovo Mondo; in effetti è il passato feudale, il lungo costume bellico esercitato contro gli arabi invasori, a pesare ora sulla struttura socioeconomica:

¹ J. Vicens Vives, *Profilo della storia di Spagna*, trad. it., Torino, Einaudi, 1960, pp. 111-113.

² J. Reglá, *El bandolerisme català*, Barcelona, Ayma, 1962.

³ M. Bataillon, «Les idées du XVI^e siècle espagnol sur les pauvres, sur l'aumône, sur l'assistance», *Annuaire du Collège de France*, 1949, pp. 209-214.

⁴ B. Netanyahu, *The Marranos of Spain from the late 14th to the early 16th Century*, New York, American Academy for Jewish Research, 1966.

Tutte le classiche «cause di decadenza» abitualmente indicate – crescita dei prezzi, crescita dei salari, disprezzo del lavoro manuale, eccesso di vocazioni religiose, emigrazione, abbandono dell'agricoltura, vita picaresca, ecc. – non rappresentano, in verità, che aspetti diversi di una stessa realtà. Sono tutti, allo stesso tempo, *cause ed effetti* nella crisi generale di una società, dove si mescolano in maniera inestricabile elementi economici, politici, sociali e psicologici. Ciò che è in crisi è l'imperialismo spagnolo e quanto aveva conservato di specificamente feudale.

La «conquista» fu effettuata da castigliani come prima la «riconquista». Ottenendo terre, tesori e il servizio di uomini.

Poteva questo tipo di imperialismo lanciare una economia moderna? Gli uomini che avevano propugnato la scoperta per ragioni economiche erano genovesi, fiamminghi, ebrei, aragonesi al seguito di Fernando. Ma il monopolio e le condizioni demografiche fecero della conquista un affare dei nobili dell'Estremadura, degli allevatori della Meseta, degli amministratori sivigliani. I benefici non furono investiti nel senso capitalista del termine. Gli emigranti favoriti dalla fortuna sognavano tesori, di comprarsi terreni, costruirsi castelli [...].

Ci sono dottrine recenti che hanno considerato titolo di merito questa *incapacità della Spagna al capitalismo*. Ma fu essa che condannò la Spagna all'inefficienza⁵.

I modesti successi militari (pace con l'Inghilterra e resa di Ostenda nel 1604, tregua dei 12 anni coi Paesi Bassi nel 1609) sono di breve durata: nel 1618 inizia la disastrosa guerra dei trent'anni, con la quale la dinastia degli Asburgo pretende di mantenere il controllo egemonico del papato e dell'impero, di fronte agli stati che difendono una politica di sovranità nazionale.

Nel 1621 Filippo IV succede a Filippo III; per rilanciare la politica interventista in Europa il nuovo ministro, il conte duca di Olivares, sbarazzatosi di tutti i rappresentanti del potere anteriore, programma una politica tributaria centralista che suscita forti tensioni sociopolitiche. La Spagna partecipa attivamente alla guerra dei trent'anni, mentre una nuova bancarotta statale (1627) e rinnovate pestilenze (1629) provano ancora più duramente l'economia. Nel 1630, mentre si riduce l'esportazione di manufatti verso l'America, che ormai ha altre vie europee di rifornimento, le importazioni dell'argento americano vanno esaurendosi. Per ottenere maggiori fondi si pro-

⁵ P. Vilar, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 70-71.

cede allora al cosiddetto *resello*: cioè si alza il valore nominale della moneta *de vellón*, si impone ai privati di consegnare le monete in loro possesso, e ne viene loro riconsegnata la metà, con un valore nominale doppio. L'altra metà, rimasta nelle mani degli amministratori, veniva successivamente reimmessa sul mercato e provocava la svalutazione. Viene così meno la corrispondenza tra la moneta d'argento, con un valore maggiore di quello nominale, e quella di rame.

I successi bellici che la Spagna riscuote in Europa non producono in patria nessun esito positivo. Nel 1640 la Catalogna e il Portogallo si ribellano; a essi si aggiungono l'Andalusia, la Navarra e Valenza, a causa della dura politica centralizzatrice di Olivares, che cadrà nel 1643. Mentre in Francia muore Richelieu e la rivoluzione puritana di Cromwell si impadronisce del potere in Inghilterra e fa prigioniero il re Carlo I, l'amministrazione spagnola assiste impotente alla seconda bancarotta statale nel 1647; l'anno seguente la pace di Westfalia sancirà la fine dell'egemonia della Spagna e l'apparizione di forti stati nazionali secolarizzati. La politica europea si avvia verso un equilibrio, sotto un predominio francese; l'Olanda è indipendente, e i possedimenti americani appaiono sempre più svincolati dall'influenza, soprattutto economica, spagnola.

Nuove epidemie nel 1650, mentre nel 1652 termina la guerra della Catalogna, che ottiene di conservare i propri ordinamenti e privilegi; nel 1656 e nel 1665 si ripetono le bancarelle statali; nel 1659, col trattato dei Pirenei la Francia si annette la Catalogna del Nord: la decadenza economica e politica spagnola è ormai inarrestabile quando muore Filippo IV (1665) e la regina Mariana d'Austria assume la reggenza per il figlio minore Carlo II. Il commercio con l'America giunge a diminuire del 75 per cento; nel 1667 la Spagna deve riconoscere l'indipendenza del Portogallo, e si vede invischiata in una nuova guerra con la Francia, fino alla sconfitta di Nimega (1678).

Quindi spopolamento, impoverimento, mancato sfruttamento dei metalli preziosi americani: la Spagna potrà presumere e pretendere di essere un paese imperialista nelle linee della sua politica estera, ma di fatto appare un paese "colonizzato" e dipendente dal punto di vista economico. La corruzione e l'incapacità dell'amministrazione si uniscono all'atteggiamento elitista e antiborghese che impedisce uno sviluppo delle attività produttive.

È solo verso il 1680 che si verificano sintomi di ripresa, soprattutto nella periferia: la crescita demografica e la fine delle spese belliche producono una diminuzione dei prezzi e una rivalutazione della moneta; alla ripresa collabora anche l'attività legislativa, come una legge del 1682 che permette ai nobili di possedere manifatture senza perdere il loro status sociale. I nuovi squilibri si produrranno ora tra la dislocazione geografica della forza economica (in Catalogna, nei Paesi Baschi e nelle zone periferiche in genere) e la centralizzazione del potere politico (a Madrid). Ed è una discrasia che forse si fa sentire fino ai giorni nostri.

Si è soliti sottolineare, meravigliandosene, come la gran fioritura letteraria dei secoli d'oro si produca nei momenti di più grave crisi economica e politica della Spagna; e decada poi dal 1680, cioè quando inizia la ripresa. Si è anche rilevato come, nonostante la ricchezza della sua letteratura, la Spagna risulti singolarmente assente nel panorama della nuova scienza europea⁶; il che ovviamente non spiega quel lussureggiare, e anzi ne incrementa la contraddizione. Per capire l'estrema abbondanza della scrittura può magari essere utile ricordare la presenza massiccia della categoria dei *letrados*, che costituivano la riserva dei funzionari della macchina statale⁷. Ma soprattutto bisogna notare come la coscienza della crisi è ben presente agli occhi dell'intellettuale barocco, il malessere è oggetto di riflessione forse per la prima volta; secondo Maravall, nasce così la pensosa consapevolezza dell'uomo moderno⁸. La stessa crisi, insomma, diventa stimolo alla meditazione e all'espressione letteraria.

Alcuni acuti trattatisti ed economisti, e gli *arbitristas* ridicolizzati da Quevedo, vedono con chiarezza i mali della Spagna (inflazione, spopolamento, mancanza di produttività) e suggeriscono adeguati rimedi: appoggio politico al lavoro, sviluppo delle classi medie, riduzione dell'inflazione mediante il controllo monetario... Ma nella coscienza nazionale si sono

⁶ J. Pérez, «La España del Siglo de Oro», in AA.VV., *Las constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro. Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 2 voll., Amsterdam, Rodopi, 1981, pp. 11-13.

⁷ B. Bennassar, *Il secolo d'oro spagnolo*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1985, pp. 40-46.

⁸ J.A. Maravall, *La cultura del barocco*, Barcelona, Ariel, 1975; trad. it. *La cultura del barocco*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 39-98.

radicati profondamente gli *estatutos de limpieza de sangre*, secondo i quali a chi avesse avuto antenati arabi o ebrei erano interdette numerose attività. Ora i discendenti degli ebrei erano minoranze attivissime, urbane, perfettamente integrate nella società cristiana e dedite al commercio, all'industria, alle professioni liberali (medici, giuristi, ecc.); i discendenti degli arabi, che formavano sacche di popolazione omogenea e forse non del tutto cristianizzata, vivevano soprattutto in zone rurali e si dedicavano all'agricoltura. Di fronte alla rovina generale di quelli che venivano chiamati *cristianos viejos*, sia i *moriscos* che i discendenti degli ebrei godevano di un certo benessere economico, per la loro operosità e per il risparmio, che la classe dominante disprezzava. Gli statuti della purezza della razza diventano così una forma di ritorsione contro questo benessere; e giungono a riflettersi in molteplici aspetti della vita nazionale, dalla selezione dei funzionari fino all'ammissione e alla carriera negli ordini religiosi.

Molti degli scrittori e in genere degli intellettuali erano figli di ebrei convertiti; tuttavia non si tratta di stabilire una semplice equazione tra caratteristiche "razziali" e letteratura. Se alcuni, come il drammaturgo Felipe Godínez, dovettero soffrire veri e propri processi inquisitoriali, se per altri, come Góngora e Gracian, l'ascendenza ebraica appare indubbia, e se ad altri ancora, come a Montalbán, fu rinfacciata impietosamente, la coscienza della discriminazione è presente in maniera più inquietante, incrementando la consapevolezza di una labilità dell'esistere, altro aspetto del senso della crisi dominante. Cioè la discriminazione opera non solo sui discriminati, come è stato detto, esaltando certe caratteristiche della loro scrittura; ma più sottilmente sugli stessi appartenenti alla casta discriminatrice, come Quevedo: il suo violento conservatorismo, la sua acredine, la sua sarcastica aggressività non si comprenderebbero senza lo sfondo di quelle tensioni.

O si veda proprio l'impossibilità spagnola di partecipare alla fondazione della "scienza" europea, che in questo periodo si veniva elaborando in Italia (i *Discorsi e dimostrazioni matematiche sopra due nuove scienze* di Galileo sono del 1638), in Francia (Cartesio, *Discorso sul metodo*, 1633), in Inghilterra (Newton, *Principi di Filosofia*, 1687). Se aderire al primato dell'esperienza avrebbe infatti implicato la rinuncia ai valori trascendentali spagnoli, unico fragile puntello nel dilagare delle incertezze e degli attacchi esterni, tuttavia la consapevolezza

di questo nuovo rapporto con la realtà non manca di insinuarsi nella coscienza dell'intellettuale spagnolo: il mondo è allo stesso tempo infinito⁹ e misurabile oggettivamente attraverso i nuovi strumenti; l'orologio marca drammaticamente il passare del tempo; il lontano può apparire vicino col cannocchiale e l'occhiale; ogni certezza trasmessa dal passato pare incrinarsi sotto i colpi dell'esperienza. Anche questa labilità dovrà riflettersi nella pagina letteraria.

Così il *deseño*, la crisi della realtà, l'individualismo, il senso di elitismo e di orgoglio intellettuale collegato ai valori dominanti, lo stoicismo e la lode dell'«*aurea mediocritas*», l'angoscia dell'esistere e nello stesso tempo l'adesione a un epureismo lirico costituiscono il raccordo ideologico tra la serie storica e l'elaborazione letteraria.

2. L'ESPLOSIONE DEL TEATRO

2.1. Il «corral» e la commedia

La vita culturale del XVII secolo è segnata da una fortissima teatralità che ne investe ogni momento e ogni manifestazione: il fenomeno è stato vivacemente descritto e ne sono state indagate le cause, dal fasto visivo della cerimonia e dall'importanza sociopolitica della festa al conflitto latente tra caste e al senso drammatico della crisi¹⁰.

In rapporto alla crescente domanda di spettacolo, il *corral* vede successivamente una serie di migliorie: la copertura dello scenario e poi del cortile stesso, la costruzione di gallerie di legno ai lati del palcoscenico, la collocazione di panche nel cortile, l'apertura di finestre e balconi nelle case prospicienti per permettere di vedere la rappresentazione più comodamente. Il *corral* è luogo emblematico, dove si riuniscono e si stratificano senza mescolarsi i vari livelli sociali: il popolo minuto (servi, operai, soldati di ritorno dalle varie campagne,

⁹ A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973; trad. it. *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Milano, Feltrinelli, 1984.

¹⁰ Ricorderò solo E. Orozco Díaz, *Teatro y teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969; A. Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972; J.A. Maravall, *La cultura del barroco*, cit.

LA «NOVELA CORTA»

Alla richiesta sempre maggiore di un prodotto che non esitere a chiamare di evasione e di consumo da parte di un pubblico indubbiamente superficiale diedero risposta adeguata i narratori del Seicento con la formula del romanzo breve, la cosiddetta «novela cortesana», che esplode sul mercato soprattutto dopo la comparsa, nel 1613, delle *Novelas ejemplares* di Cervantes e che, nonostante la proibizione di stampa da parte della Junta de Reformatión fra il 1625 e il 1627, produce, senza considerare le collezioni di *ejemplar* e facezie, non meno di 205 testi entro il 1640 (data che segna tradizionalmente l'avvio del declino del genere)¹.

Un fenomeno di siffatte proporzioni è stato oggetto di numerose riflessioni critiche, da quelle tendenti ad affermare un rapporto diretto fra la società di Filippo III e Filippo IV e la realtà che i romanzi presentano ai lettori, a quelle volte a definire l'essenza di una forma *novela* rispetto alla lunga nar-

¹ È la stima di J.M. Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, 2 voll., Perpignan, Université de Montpellier, Éditions du Castillet, 1987, p. 21; egli ne dà un'ordinata cronologia alle pp. 15-19.

razione in prosa e, soprattutto, a precisare il suo rapporto con la *ejemplaridad* nella cornice più o meno complessa delle sin-gole raccolte.

Molto presto viene segnalato dalla critica il debito della «novela corta», che combina in una varietà quasi infinita un materiale narrativo poco originale e altamente ridondante, con la favolistica orientale e con Boccaccio². Place nel 1926 precisò ulteriormente il rapporto con la novellistica italiana non soltanto medioevale, nonché la sovrapposizione di elementi didattici, satirici, pastorali e picareschi come tipica di queste forme ispaniche³. Più tardi Valbuena riprende la tesi della derivazione del romanzo breve dalla disintegrazione del romanzo picaresco, in un percorso che va mescolando sempre più realismo e idealizzazione aristocratica⁴. Una più circostanziata definizione del genere si deve a Pfandl⁵, che intese il racconto breve come esposizione di un evento frammentario all'insegna della concentrazione, con la conseguente mancanza di progressione nel tratteggiare il carattere del personaggio e lo spostamento del narratore alla terza persona e con l'orientamento del ritmo narrativo verso lo scioglimento del conflitto.

Definizione fortunata e duratura è stata quella di «novela cortesana» datane da González de Amezúa⁶ che la considerava come una storia a soggetto amoroso con adulteri, fughe, rapimenti, duelli, avventure per protagonisti *damas y galanes*, ambientata in una grande città: un genere affine e parallelo alla commedia di cappa e spada. La corte resta non tanto la capi-

² Cfr. G. Ticknor, *Historia de la literatura española*, 4 voll., Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1854, cap. 36, vol. III, pp. 97-118.

³ E.B. Place, *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y del cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, V. Suárez, 1926, pp. 20-38.

⁴ A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gili, 1982⁹, pp. 133-146.

⁵ L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Gili, 1933, poi *Introducción al Siglo de Oro*, 3 voll., Barcelona, Araulce, 1952, cap. XI, vol. II, pp. 330-350.

⁶ A. González de Amezúa, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Real Academia Española, 1929, ristampato nei suoi successivi volumi, *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, e *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1956; il concetto è rivisitato criticamente da M.I. Roman, «Más sobre el concepto de novela cortesana», *Revista de Literatura*, XLIII, 1981, pp. 141-146.

tale o la sede del governo centralizzato quanto la suggeritrice di ambienti e di figure di varia provenienza, uniti nella ricerca di una raffinatezza del vivere che spesso non va oltre un esteriore formalismo. L'antinomia, o meglio il rapporto dialettico di *ejemplaridad/entretenimiento* su cui si centra il romanzo breve, sono stati dibattuti da Pabst⁷ e a essi occorre ritornare sempre quando si parla di *novela* classica.

Data la modalità preferenziale, a partire dal 1620, di raggruppamento in raccolte o collezioni, il fenomeno della cornice, da sempre notato e valutato, ha attirato ancora di più l'attenzione. Recenti studi narratologici hanno identificato diverse modalità nella disposizione del materiale narrativo: un modo giustappositivo, uno coordinativo e un altro sintagmatico ha trovato, per esempio, Palomo⁸ nell'intreccio della storia. Il primo modo sarebbe tipico di certa narrazione medioevale – fondamentalmente il dialogo didattico – così come del romanzo a struttura estendibile all'infinito, quando si serve di artifici topici come la confluenza di personaggi ognuno dei quali racconta una storia, oppure le storie vengono narrate lungo la linearità del viaggio; cornice narrativa, quindi, più una serie di unità ivi integrate ma indipendenti. Il modo coordinativo instaura una narrazione estesa dove cornice e racconti sono connessi da ragioni spazio-temporali. Il modo sintagmatico presuppone invece la subordinazione delle storie raccontate a una macrofabula, stabilendo cioè una rete di interrelazioni fra cornice e storie presiedute da una gerarchizzazione e da una logica narrativa.

Interessi sociologici ben inseriti in una visione semiologica del romanzo arricchiscono la recente proposta critica di Rodríguez Cuadros⁹, che definisce la *novela* come un segno non solo in quanto struttura formale e semantica, ma nel sen-

⁷ W. Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1972.

⁸ P. Palomo, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta-Universidad de Málaga, 1976.

⁹ E. Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología* en J. Camerino y A. de Prado, Valencia, Universidad de Valencia, 1979. Riprende i concetti lì formulati nell'introduzione al volume *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 9-81.

so datole alla forma medesima da una società che da una parte lo produce, quel segno, e dall'altra lo consumò con diverso grado di conoscenza. Da una parte, quindi, l'utente-autore identificato con l'ideologia tridentina lo produce e, dall'altra, l'utente-lettore, identificato con il *discreto lector*, accetta, nel romanzo, un'alternativa al teatro come espressione della condivisa ideologia dominante. E, infatti, nell'ancora indefinita questione delle radici sociali di questa «letteratura di consumo»¹⁰, l'unica cosa sicura è che, per il gruppo sociale che produce e consumò il romanzo breve, si riscontra un'omogeneità ideologica che ha fatto parlare di «borghesia di compromentato», in assenza di una borghesia come classe sociale. La nobiltà bassa e media agì con una mentalità decisamente borghese davanti a problemi quali il potere del denaro, lo spirito di lucro in attività commerciali, che cerca di vedere come compatibili con l'*hidalguía*, e la grande preoccupazione vitale del *medro* [promozione sociale] e dell'apparire. Il narratore si fa interprete delle posizioni ideologiche, dei miti sentimentali, di quella fetta della società ed esprime allo stesso tempo se stesso, misurandosi con le possibilità innovative che la vasta combinatoria dei materiali narrativi gli permette nell'assecondare il desiderio di convenzionalità dei lettori.

Per l'analisi di questo prodotto sembra indubbiamente produttiva l'applicazione, indicata da Maravall, del concetto di cultura *kitsch*, «ripetizione standardizzata di generi con tendenza al conservatorismo sociale e risposta al consumo manipolato»¹¹. Ci si deve domandare se l'ambiguità che sta alla base di questa formula fosse conscia o no negli autori che producevano quei testi corrispondenti a queste caratteristiche. La manipolazione cristallizza in una forma che ben si può chiamare «popolare», non in senso ideologico-sociale ma morfologico-strutturale, una forma, cioè, nella quale gli schemi immaginativi, le forme di comportamento e le situazioni tipiche si ripetono a grandissima frequenza e si presentano a livello stereotipato, standardizzato. In una cosiffatta formula,

¹⁰ Aprì tempo fa un'interessante prospettiva sociologica il lavoro di G. Formichi, pur nel suo taglio bibliografico, «Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola seicentesca», in *Lavori Ispanistici*, Firenze, D'Annunzio, 1973, vol. III, pp. 6-105.

¹¹ J.-A. Maravall, *La cultura del Barocco*, Barcelona, Ariel, 1975, cap. III, pp. 79 ss.; trad. it. *La cultura del barocco*, Bologna, Il Mulino, 1985.

l'originalità cede il posto all'adesione alle regole e alle convenzioni accettate da tutti. E queste erano, da una parte, le *endoxa*, le opinioni di tipo ideologico-morale comunemente accettate e, dall'altra, le indicazioni di gusto di tipo letterario. Entro queste coordinate il letterato variava temi e motivi della più vasta provenienza.

Le tradizioni narrative che confluivano nel genere *novela corta* erano molte, di consacrata dignità artistica alcune (*exemplum* e *nova* medioevali, il racconto con cornice, gli *apophtegmat* o brevi aneddoti esemplari su personaggi storici, le *facezle* del *Cortigiano*, l'erudizione piacevole raccolta in miscellanee chiamate *Silvas* del tipo della *Silva de varia lección* di Pero Mexía), popolarizzanti altre (le *patrañas* tradizionali, la letteratura di *alivio de caminantes* [solievo del viandante]), le raccolte di *facezie*, i racconti che sviluppano motivi folcloristici). Portavano spesso il marchio dell'oralità, come l'etichetta medesima di *novela* denuncerebbe¹².

Su così eterogenei materiali lavorava il racconto breve, che poi veniva incastonato in cornici, quasi sempre varianti del modello della riunione di dame in occasioni speciali, come incontri serali, le feste carnevalesche, il viaggio. La coordinata ideologica essenziale era un conservatorismo rivestito di tendenziosità acritica; e in questo senso l'aggettivo «cortésana», come ricorda Rodríguez Cuadros¹³, andrebbe accettato per indicare quanto il dirigismo ideologico della corte imponesse un atteggiamento sostanzialmente immobilista.

Altro principio strutturante era l'adeguamento al sistema di attese del pubblico, secondo il quale lo scrittore doveva obbedire alle regole della verosimiglianza, doveva cioè costruire un

¹² Cfr. nello studio di J.M. Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, cit., cap. III, pp. 73-105, relativo alla definizione in diacronia di *novela*; v. anche E. Rodríguez Cuadros, Introduzione a *Novelas amorosas e diversos ingenios del siglo XVII*, cit., pp. 17-24, e A. Durán, *Teoría y práctica de la novela en España durante el Siglo de Oro*, in A. Sanz Villanueva e C.J. Barbachano (a cura di), *Teoría de la novela*, Madrid, SGEI, 1976. Su questioni di precettistica resta imprescindibile il saggio di E. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971; trad. it. *La teoría del romanzo in Cervantes*, Bologna, Il Mulino, 1988.

¹³ E. Rodríguez Cuadros, Introduzione a *Novelas amorosas e diversos ingenios del siglo XVII*, cit., p. 23.

universo immaginario che presentasse le garanzie formali della realtà, intendendosi per verosimile ciò che appariva conforme alle opinioni del pubblico. Era il principio formale del rispetto della norma socialmente diffusa e che nessun personaggio doveva trasgredire; i codici narrativi dovevano riflettere il sistema mitologico e ideologico di una società aristocratica fortemente gerarchizzata.

Le concezioni artistiche degli autori si trovano quasi ovunque nei prologhi, che danno indicazioni di poetica, anche se con frequenze vaghe. Sono quasi sempre dichiarazioni di rispetto della verità, rapportabili ai precetti aristotelici. Tradizionalmente si cita la definizione delle *novelas* data da Lugo y Dávila:

representaciones verosímiles y próximas a la verdad y algunas de ellas verdades, y éstas nacidas de lo admirable¹⁴;

[rappresentazioni verosimili e vicine alla verità, e verità, alcune di esse, nate dal mirabile;]

in esse:

la mayor valentía y primor en la fábula que compone la novela es mover a la admiración con suceso dependiente del caso y la fortuna, mas esto tan próximo a lo verosímil, que no haya nada que repugne al crédito¹⁵.

[il merito maggiore, e la perfezione, nella *fabula* che sorregge il racconto consiste nell'indurre allo stupore attraverso un avvenimento dipendente dal caso e dalla fortuna, ma vicino tanto alla verosimiglianza, che in nulla offuschi la credibilità.]

In tali definizioni emergono i tratti, comunemente riconosciuti, di una fantasia più possente della realtà, non sottomessa alla verità ma garantita dalla verosimiglianza e, quando le trame fossero troppo comuni e vicine alla quotidianità, potevano essere corrette da elementi apportatori di piacevolezza tramite lo stupore. Esplicita la definizione di Suárez de Figueroa:

¹⁴ Cfr. in Francisco de Lugo y Dávila, *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vida del pueblo...* (Madrid, 1622), a cura di E. Cotarelo, Madrid, Vda. de Rico, 1906, pp. 14 e 21.

¹⁵ *Ibidem*.

Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del braserio en tiempo de frío, que en suma vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras [...]. Las novelas, tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o a escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía¹⁶.

[Per romanzi di quelli correnti intendo certe novelle o storielle proprie da riunioni caserecce in inverno, che vengono ad essere una sorta di favole ben congegnate, menzogne costruite con arte (...). I romanzi, intesi con il dovuto rigore, sono dei componimenti ingegnosissimi la cui lezione induce o all'adesione o al ravvedimento. Non deve essere né semplice né spoglia, ma abile e piena di sentenze, insegnamenti e tutto quanto può fornire una saggia filosofia.]

Qui è chiaro che il condimento essenziale risiede nell'ingegnosità che riscatta i materiali del testo dalla condizione di luoghi comuni. Infatti, gli elementi prefabbricati devono convergere a un aumento della tensione che porti alla meraviglia. Ciò che non ci viene specificato è di che tipo di meraviglia si trattasse: poteva essere semplicemente un grado di giocosa evasione per i piacevoli ambienti descritti, o puntare sulla eccezionalità dei sentimenti raccontati, o sulla sorpresa nel gioco risolutorio delle attese, e quindi nella modalità del raccontarle. Sulla base di questi tre aspetti si potrebbe tentare di classificare la vasta produzione del secolo¹⁷. Al primo gruppo si potrebbe assegnare tutta la produzione dei cosiddetti scrittori *costumbristas*, con il loro compiaciuto addensamento di dettagli e tratti coloristici in quella pittura di scene urbane che in fondo sono tutte le *novelas* – e vi collocheremo quindi Castillo Solórzano e Salas Barbadillo. Alla seconda categoria ricondurremmo la cosiddetta «novela corta romántica» per la

¹⁶ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, a cura di M.I. López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, pp. 178-179.

¹⁷ Fra i molti tentativi di classificazione si ricordano quelli di L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, cit., che risale alle novelle esemplari di Cervantes per tracciare le tre categorie individuate: novelle di amore-avventura, fantastico-satiriche, di tipo picaresco; cfr. anche le proposte di A. González de Amezúa, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Real Academia Española, 1929, e G. Fornichi «Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola secentesca», in *Lavori Ispanistici*, Firenze, D'Anna, 1973, vol. III.

tendenza al taglio passionale e truculento dei vari Piña, Céspedes, Lozano, nonché i testi su casi clamorosi e rari di situazioni scabrose moralmente poco sostenibili¹⁸. La terza categoria, invece, abbraccia tutte quelle narrazioni brevi che, giocando su mascheramenti, equivoci del vissuto e inganni dell'invensione, li risolve protrahendo il piacere della scoperta. Esattamente come la commedia.

Una recente proposta critica¹⁹ ripercorre in termini nuovi tutti i temi critici fin qui toccati e suggerisce spunti interessanti a quasi tutti i riguardi, dall'analisi sociologica del mercato del libro e delle stamperie che traducevano romanzi italiani e producevano raccolte di racconti al rapporto libro di novelletta-censura inquisitoriale, dallo studio delle relazioni testi-codici di comportamento a dettagliate analisi linguistico-narratologiche. Ritorna, per esempio, sul concetto di novità che dovette essere presente nel termine definitivamente scelto di *novela* rispetto al gemello *exemplum* e altri, per dimostrare che ciò che interessava era precisamente l'arguzia in quanto chiave di divertimento²⁰. Sull'etichetta *novela ejemplar*²¹, i cui due elementi si sottraggono con ugual forza tanto a una chiara e univoca definizione quanto a una classificazione, il critico afferma che in definitiva l'esemplarità non è da considerare una qualità intrinseca al racconto né un'escrescenza provocata dalla morale, appiccicata al testo, ma una modalità che rimanda a una poetica che deve fare i conti con l'oralità insita nella novella, nata scritta ma per essere letta, e che trova in Cervantes il più maturo dei suoi elaboratori. La *novela* aveva un programma narrativo basato sul principio della *quête*, ma una *quête* sempre di argomento amoroso (alcuni titoli sono eloquenti, come le *Novelas amorosas y ejemplares* della Zayas), da cui però scaturivano ricerche di altre cose come l'onore, la sicurezza, l'identità. Le unità privilegiate entro cui si muove la *fabula* sono la famiglia e i rapporti sociali. La *novela* risulta essere, secondo Jaspéras, fondamentalmente il luogo del matrimonio e della sua casistica, e insieme il luogo della trasgres-

¹⁸ Come li descriveva L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, cit., vol. II, pp. 354-375.

¹⁹ J.M. Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, cit.

²⁰ Ivi, p. 149.

²¹ V. M.G. Profeti (a cura di), *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 518-530.

sione rispetto al codice morale prestabilito. Il matrimonio «rimformato dopo i dibattiti tridentini, divulgato attraverso i testi usciti dopo il decreto *De reformatione matrimonii*, e inoltre pubblicizzato attraverso una pastorale molto vivace e un'edizione nobilitata dalla causa, si offre alla finzione letteraria come una realtà dogmatica»²². L'analisi del corpus dei romanzi alla luce del libero arbitrio evidenzia nei casi di ubbidienza parentale, o di matrimonio fra individui di classi diverse, che la problematica riflette chiaramente la sensibilità del gruppo sociale cui appartenevano i protettori fatta propria dagli autori. I codici dei personaggi, le virtù, la nobiltà, la ricchezza, la bellezza sono in strettissimo rapporto con la coscienza del gruppo, ordinata secondo una logica, culturale prima e poi sociale e gerarchica, dell'ideale aristocratico. Nella conclusione del critico, l'esemplarità quindi esiste solo in rapporto ai valori stabiliti, definiti e riconosciuti da tutti.

Si può considerare il romanzo breve una *quête* anche da un altro punto di vista, in quanto luogo, cioè, del desiderio ostacolato. Si direbbe che la molla dinamica del gioco narrativo è la struttura amorosa labirintica per la quale possono essere ancora valide le parole di Getto a proposito del romanzo barocco italiano: «le strutture del desiderio costituiscono una situazione triangolare o poligonale in cui tutti i personaggi sono legati ad un'unica catena d'amore, segno chiaro del pluralismo prospettico dell'età»²³.

La coerenza estetica è sacrificata dagli autori al funzionamento della macchina narrativa, congegnata in modo da tenere sospesa fino all'ultimo, con lieto fine, l'attenzione del lettore, il cui orizzonte di attesa prevedeva proprio che la macchina narrativa funzionasse attraverso un calcolato gioco di situazioni simmetriche e ridondanti che stimolavano quel sistema di attese e allo stesso tempo confortavano una certa pigrizia immaginativa²⁴. I nuclei tematici favorivano ovviamente il

²² J.M. Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, pp. 225-282, in part. p. 237.

²³ G. Getto, *Il romanzo veneto nell'età barocca*, in V. Branca (a cura di), *Barocco europeo e barocco veneziano*, Firenze, Sansoni, 1963, p. 183.

²⁴ Sono gli stessi concetti individuati da U. Eco per il romanzo d'appendice, applicati da altri a forme parallele di manierato convenzionalismo di un genere popolare, come il romanzo seicentesco; è quello che fa, per esempio, M. Romano in «La scacchiera e il labirinto. Struttura e sociologia del romanzo barocco», *Sigma*, nuova serie, x, 1977, 3, pp. 13-72, in part. pp. 15-18.

meccanismo, pieni come sono di travestimenti, luoghi privilegiati dell'equivoco che ribalta improvvisamente situazioni disperate in scioglimenti felici; a volte il travestimento è fine a se stesso, e allora assume funzione ludica, diventa gioco illusionistico, spettacolo per divertire. Altri temi preferenziali sono la fuga e la conseguente ricerca per moltiplicare la dinamica narrativa; la tempesta, il naufragio... Nella stragrande maggioranza dei casi l'intreccio compone generalmente una sequenza di questo tipo: innamoramento-corteggiamento-amore (ostacolato)-separazione; oppure innamoramento-rifiuto della damapunizione; spesso le vicende amorose sono doppie e le fila si intrecciano, come nella commedia, creando equivoci e situazioni complesse dalle quali si esce in modo sempre sorprendente, con una «agudeza de acción», diremmo con Gracian.

Ai fini di una classificazione descrittiva e informativa adeguata a questa sede, mi pare opportuno evitare almeno in parte la divisione tradizionale per generi, che in realtà non si diede mai, essendo soltanto l'atteggiamento con cui gli autori si servono dei materiali a creare delle diversificazioni. Ragioni di comodità espositiva richiedono tuttavia l'istituzione di paragrafi che però non vogliono avere alcuna intenzione valutativa o gerarchica.

I. ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO E ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO

Sono due autori che presentano un forte profilo per la vastità della loro produzione. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo²⁵ nacque a Madrid nel 1581, studiò filosofia ad Alcalá e diritto canonico a Valladolid, dove si era recato al seguito del padre che negoziava tra la corte e la Nueva España. Dilapidato il patrimonio, subì due processi per presunti fatti di sangue e per ingiurie alle forze dell'ordine, che si conclusero con la condanna all'esilio. Rientrato a corte, frequentò Cervantes e altri grandi del momento come Paravicino, Montalbán, Valdivielso. Morì nel 1635.

²⁵ Cfr. anche *supra*, pp. 468-469.

Oltre alle raccolte di poemi *Rimas castellanas* (1618), *La Patrona de Madrid restituida* (1609), *Triunfos de la beata Sor Juana Inés de la Cruz* (1621), scrisse libri con protagonisti di stampo picaresco. Va ricordato *El caballero puntual* [*Il cavaliere preciso*] (1614), romanzo nel quale don Juan de Toledo, affetto da smanie spocchiose, si inventa un nome e una presunta vita nell'alta società, provocando con le sue continue cadute lo scherno generale; la trama è un pretesto per inserire delle *rodomontadas*, smargiassate tipiche della comicità popolare. Nella *Corrección de vicios* (1615), collezione di otto novelle, un filosofo pazzo dal nome «Bocca di tutte le verità» invece contro il lassismo e le brutte abitudini più estese, inserendo a modo di illustrazione gustosi racconti in versi, non pochi di sapore boccaccesco. Personaggio per certi versi simile è ancora il protagonista di *El necio bien afortunado* [*Lo sciocco fortunato*], una specie di Bertoldo ispanico che finisce per avere sempre la meglio. Sono rintracciabili in tutta l'opera dell'autore forti echi di letture italiane, dal Boccacini e l'Aretino al Berni. *El sagaz Estacio* [*Stazio il sagace*] (1620) viene definito dall'autore «comedia en prosa» per il suo andamento dialogistico. Marcela, dama in vista, cerca un marito disposto a una quieta rassegnazione e le sfilano davanti una serie di pretendenti fra cui il medico, l'indiano [l'americano], l'avaro, l'arbitrista, il soldato, l'astrologo, tutti ben descritti, con tratti di misurata comicità; la scelta cadrà su Estacio. Una cosiffatta struttura gli permette una facile quanto scontata satira dei costumi nella quale Salas non si dimostra severo, né adulatore, né eccessivamente moralista, ma bonario e sottile osservatore dotato di fine umorismo.

Ancora qualche pennellata picaresca colora *El curioso y sabio Alejandro*, opera nella quale Salas si abbandona al gusto per la pittura dei quadretti di costume. Del 1620 sono *El caballero perfecto*, *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas*, che riprendono il tema dell'omonimo personaggio folclorico di antica tradizione medioevale. Nella *Casa de Celestina* si assiste a tre lezioni di ruffianeria farcite di comicità verbale di tipo concettistico. Ancora «comedia en prosa» chiama l'autore il romanzo del 1621 *La sabia Flora malsabidilla* [*Flora, saccante fallita*], in cui la zingara protagonista si serve di inganni per accalappiare un ricco tornato dall'America.

Più articolata appare *La casa del placer honesto* (1620), dove quattro studenti di Salamanca abbandonano gli studi per correre a corte; là affittano una casa e stabiliscono dei patti

ben curiosi, come quello di non sposare e di non far entrare avvocati, né poeti, né donne, ma soltanto artisti, decisione che offre l'occasione per mettere in bocca ai personaggi racconti e poesie. Il romanzo è, quindi, del genere dei cosiddetti *académicos* e riflette una *novelización* di quelle strutture culturali-mondane tipiche del secolo²⁶. Il romanzo lungo *Don Diego de noche*, del 1643, diviso in nove scene notturne con lo stesso protagonista, include un giocoso epistolario, espediente riutilizzato dall'autore nell'*Estafeta del dios Momo* [L'*invito del dios Momo*], del 1627, contenente 64 lettere nelle quali fa capolino ogni tipo di personaggio, specie di «commedia umana» del tempo. Parecchi tratti l'accomunano ai *Ragguagli del Parnaso* del Boccalini, peraltro assai presente pure nel viaggio immaginario *Coronas del Parnaso y platos de las Musas* [Corone di Parnaso e pietanze delle Muse], opera del 1635. Le pietanze alluse nel titolo, in un banchetto offerto da Apollo, sono opere dello stesso autore, inserite nella finzione, *entremeses*, epistole e una novella di tipo allegorico, *La peregrinación sabia* [Il pellegrinaggio accorto], tutte ben incastonate grazie a quella grande abilità diegetica che caratterizzò decisamente questo autore.

Alonso de Castillo Solorzano nacque a Tordesillas nel 1584 in una famiglia benestante, visse a Madrid al servizio del marchese de los Vélez, accompagnandolo pure a Valenza e, pare, anche in Italia. Nel 1631 si trasferì a Saragozza, dove conobbe María de Zayas, che loda nella *Garduña de Sevilla*. Morì nel 1648, dopo una vita trascorsa in gravi ristrettezze economiche.

Anch'egli scrittore instancabile, diede alle stampe raccolte in versi (*Donaires del Parnaso* [Grazie del Parnaso], 1624 e 1625), nonché commedie, *autos* ed *entremeses*, apprezzati all'epoca²⁷. Viene considerato allievo di Lope. Ebbe il gusto di

²⁶ Sulle accademie, il ruolo avuto nel promuovere e stimolare la produzione letteraria dell'epoca e sull'inclusione dell'istituzione stessa nella trama dei romanzi, come cornice o pretesto per inserire *pièces*, poemi, discorsi, ecc., cfr. la bibliografia cit. a p. 445, nota 58.

²⁷ Spesso inclusi nelle collezioni di racconti; cfr. M. Fernández Nieto, «El *entremés* como capítulo de novela: Castillo Solorzano», in *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 189-201.

cimentarsi nella riduzione teatrale di romanzi, come nel caso di *Los encantos de Breña* [Gli incantesimi di Breña], dove mette in scena *La cautela sin efecto* [La prudenza sterile], inclusa nella raccolta *Noches de placer* [Notte di piacevolezza].

Diversamente da Salas Barbadillo, si vantava di non aver attinto come fonte d'ispirazione alla novellistica italiana: «Lo que te puedo asegurar es que ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento»²⁸ [Ciò che è certo è che niente di questo libro è traduzione italiana, ma tutto quanto parto del mio intelletto]. Evidentemente la sua era una posizione polemica contro l'abuso mal dissimulato di trascrizioni di opere straniere, con il conseguente inaridimento immaginativo²⁹. A Castillo viene riconosciuta la massima abilità nell'arte di concatenare le novelle e di variare le modalità dell'intreccio. È lo scrittore che più ha privilegiato la cornice come quadro spazio-temporale esterno motivante la narrazione. La sua prima raccolta, del 1625, è *Tardes entretenidas* [Pomeriggi dilettevoli], dove due nobildonne si riuniscono con quattro figlie più la servitù e un amico musicista e si raccontano cinque novelle a turno (una di esse, *El culto graduado* [Il colto laureato], è una divertente, anche se scontata, satira anticulterana). In *Jornadas alegres* [Tappe da viaggio gioiose], del 1626, si serve del quadro-schema del viaggio di cinque tappe di una dama con sorelle e cognati, più un poeta e una ragazza, per mettere insieme canzoni, musica e la «fábula en prosa» *Las bodas de Manzanarés*. *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* [Nozze a Manzanarés. Momenti di allegrezza e Carnevale a Madrid] (1627) mostra esplicitamente sin dal titolo il tipo di cornice adottata: seguendo la tradizione della sovversività gioiosa propria della festa di carnevale, si descrivono tre giornate all'insegna dell'esuberanza gastronomica, con letture e rappresentazione di *entremeses* di tema beffardo. Le feste e i riti natalizi catalani offrono una gustosa cornice-descrizione per le *Noches de placer* (Barcellona, 1631); nelle sei notti comprese, si raccontano

²⁸ Alonso de Castillo Solorzano, *Tardes entretenidas*, Madrid, 1625, f. 5r; per indicazioni bibliografiche sulla difficile reperibilità delle stampe antiche dei testi seicenteschi, e la limitata circolazione di quelle moderne, si rimanda a C. Vaíllo, «La novela picaresca y otras formas narrativas», *Historia y crítica de la Literatura Española*, III, pp. 253-264.

²⁹ Per la sua produzione parapiacresca, v. *supra*, p. 469.

dodici novelle. Il Natale è pretesto narrativo anche ne *La Huerta de Valencia* [I giardini di Valenza] (1629) in cui cinque cavalieri in carrozza verso il porto della città si scambiano novelle. In *Los alivios de Casandra* [Gli svaghi di Cassandra] (1640) Castillo riprende un motivo tradizionale, la malattia di una principessa malinconica, per inserirvi la narrazione di cinque storie e la rappresentazione di una commedia. La formula dell'intreccio di racconti e novelle viene utilizzata anche in *Fiestas del jardín* (1634). Postuma compare la *Sala de recreación* (1649), collezione di altri cinque racconti brevi, uno dei quali (*La prueba de las mujeres*) passa per essere una replica al *Curioso impertinente* cervantino. L'estrosità eccessiva dell'autore è testimoniata da un esercizio di pura ingegnosità di scrittura come fu il redigere un intero romanzo (*La quinta de Laura* [La villa di Laura]) senza che mai comparisse la lettera *i*.

Romanzi lunghi sono *Los amantes andaluces* (1633) e *Escarmientos de amor moralizados* [Castighi d'amore morale] (1628), la cui materia sarà riversata nel *Lisardo enamorado* (1629).

Nella curva creativa dell'autore è percepibile un graduale e irreversibile passaggio dal picaresco al borghese, ed entro questo filone un allentamento dell'esigenza etica e una maggior ricerca di verosimiglianza. Segni di decadenza della scrittura sono indicati dalla critica in una certa frivolezza delle trame, con l'accumulo di dettagli pittoreschi.

2. MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR E MARIANA DE CARAVAJAL

Scarsissimi sono i dati biografici sicuri della più conosciuta delle scrittrici del XVII secolo. Nata a Madrid, visse con ogni probabilità a Saragozza e probabilmente fece un viaggio a Napoli; dedicò versi d'occasione a gran parte degli *ingenios* della corte e molti ne incluse nelle sue opere narrative; lasciò un'opera teatrale, *Traición en la amistad* [Tradimento nell'amicizia].

Due sono le raccolte (di dieci novelle l'una) pubblicate, che riscossero immediato e grande successo: le *Novelas amorosas y ejemplares* (Saragozza, 1637) e la *Segunda Parte del Sarao y entretenimiento honesto* [Seconda parte della festa e intrattenimento onesto] (1647), collezioni edite congiunte già nel

1659. Peculiarità appariscente della tematica della scrittrice è l'esclusione del lieto fine e una *novelización* della cornice, espediente che crea un saldo rapporto tra i personaggi interni ed esterni a essa. Un gruppo di amici e amiche, riuniti a casa di Lisis per farle compagnia durante una sua convalescenza, decidono di intrattenersi per cinque notti raccontando novelle, cui aggiungeranno balli, musiche e canzoni; a tale cornice si aggiunge la storia dell'amore non corrisposto di don Juan per Lisis, con la comparsa di don Diego, pretendente della padrona di casa, e il conflitto con il rivale, che finisce per preferire Lisarda, ma non vuole perdere comunque l'amore di Lisis, e infine la promessa di matrimonio fra Lisis e don Diego.

Prima «historias», poi «maravillas» e successivamente «desengaños» chiama la scrittrice i suoi racconti, con chiara volontà di evitare il termine *novela*, forse perché voleva raccontare storie inverosimili ma vere, diremmo parafrasando uno degli abbinamenti previsti da Aristotele. Costante è difatti la ricerca di veracità attraverso l'ubicazione delle azioni in ambienti familiari ai lettori, in mezzo a costumi conosciuti, con allusioni a personaggi storici sempre individuabili³⁰.

Alcune costanti tematiche caratterizzano in modo marcato l'opera di María de Zayas. In primo luogo è il disprezzo esplicito per i comportamenti maschili, sempre causa del male della donna, la quale può spingere la sua avversione per l'uomo fino a rimuovere il concetto medesimo di maternità³¹ e a preferire la scelta conventuale. Si è potuto parlare, quindi, di femminismo *ante litteram* nella posizione della Zayas, anche se recentemente sono state riportate ai giusti termini le linee di questo indirizzo di lettura³²; si tratta di chiari *topoi* medioevali, perpetuati dal teatro, come, per esempio, la ribellione

³⁰ Cfr. l'introduzione di A. Yllera a María de Zayas, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* [Desengaños amorosos], Madrid, Cátedra, 1983, pp. 37 ss. Esiste un'edizione antologica moderna: *Novelas amorosas y ejemplares o Decamerón español*, a cura di E. Rincón, Madrid, Alianza, 1968, oltre a quella classica delle due parti *Novelas amorosas y ejemplares*, a cura di A. González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1948-50.

³¹ Cfr. A. Melloni, *Il sistema narrativo di María de Zayas*, Torino, Quaderni Ibero-Americani, 1976, p. 91.

³² Cfr. A. Yllera, Introduzione a María de Zayas, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, ed. cit., pp. 48-52, e S.M. Foa, *Feminismo y forma narrativa. Estudios del tema y las técnicas de María de Zayas*, Valencia, Albatros, 1979.

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 inasauribili 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 «circostanze». 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 prigione. 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 ricevette 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 vedersi 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 stampa³.

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 sdrucioloso 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 sì 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 anche 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 afflittito riposa».

⁵ Undici a contar per una *El casamiento engañoso* (*Il matrimonio per inganno*) e *El coloquio 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 gitanilla* (*La zingarella*); AL per *El amante liberal* (*L'amante liberale*); RC per *Rinconete y Cortadillo* (*Riconete e Cortadillo*); XI per *La española inglesa* (*La spagnola inglese*); LV per *El licenciado Vidriera* (*Il dottor Vetrata*); RS per *La fuerza de la sangre* (*La forza del sangue*); CEX per *El celoso extremeño* (*L'estremegno geloso*); IF per *La ilustre fregona* (*La sgualtera illustre*); PP per *Las dos doncellas* (*Le due donzelle*); SC per *La señora Cornelia* (*La signora Cornelia*); CE per *El casamiento engañoso* e CP per *El coloquio 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 Lemos, 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 mal pensat[ol]» ma per «non aver nulla a che vedere con la storia di una signoria don Chisciotte». Un passo più 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 molteplice 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'ecceellenza delle novelle realistiche tendevano a collocarle nell'ultima fase della parabola creativa dell'autore, altri (Ruth El Saffar e A. K. Forcione) «capovolvevano» 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 più conformistico rispetto alla società dell'epoca e tendono a rappresentare l'aspetto più 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 picaresco, letteratura di verità o simili – avrebbe portato al *romance*. Si vedano 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 sgg., di A. Rey Hazas e F. Sevilla Arroyo (a cura di), *Novelas* cit., pp. 26 e sgg., 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 regesto 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 frammischiamiento 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 vorticiosa «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 estremo 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 fregata* (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 *md* (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 gitana*, 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 discorde, 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 *rf*, come pure dell'apocrifa *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 incanagliti, dimentichi degli obblighi inerenti la loro condizione (ancora il Rodolfo di *rs*, 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.

capio 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 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, rivelandosi 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 rinsalda 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 Monipodio 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 opere? 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 commesce. 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, connettendolo 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 loro 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 gitanilla».

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 gitanilla*.

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, invaghita 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 furfantesche 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 tessuto 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 descrizione. È amica della solitudine: si diverte con le sorgenti, si consola con i prati, si rasserenava 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. Se non che 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 arricchire, 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 gitanilla* 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 postridentina 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: «Comito 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 accadessero. Infatti, la differenza tra il poeta e lo storico non dipende dal fatto che l'uno scrive in versi e l'altro in poesia [...]. 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 succedono, 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 sconnessioni 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 Etefania la sifilide e il conseguente internamento nell'ospedale «de la Resurrección». Quanto a lei, lucra in dote catene di lattoni 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 contevalescente 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 conspicua 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.

declarar el nombre de sus padres. Por consiguiente, cabría deducir que Rodaja es un nombre inventado («dijo el muchacho que se llamaba Tomás Rodaja»; no lo dice el autor). Concluyo que, con Rodaja, Tomás simplemente ha deformado el apellido Rueda, declarado hacia el final de su historia;⁴ o bien son ficticios los dos nombres, aunque con la evidente alusión a la Rueda de la Fortuna y a la variedad de actitudes y empleos de Tomás.

Desde el punto de vista narratológico, puede decirse que la vida de Tomás apunta declaradamente a un objetivo: la conquista de la honra. Ya desde el principio, considera que el objetivo puede alcanzarse a través de la fama, y la fama a través de los estudios: «¿de qué suerte los piensas honrar [a los padres]? —con mis estudios, siendo famoso por ellos». Y *estudio* y *fama*, o *famoso*, son palabras recurrentes en la primera parte. El capitán Diego de Valdivia inserta en el carácter unívoco de este proyecto una alternativa, la de las armas.⁵ Es una alternativa determinante en la novela. Porque, en la primera parte, Tomás, tras haber titubeado, algo atraído por «aquella vida, que tan cerca tiene la muerte», elige «no obligarse a seguir su bandera»; no obstante, sigue a don Diego hasta Milán, para luego proseguir solo el viaje. En la tercera parte, vistas las consecuencias de la locura, Tomás invertirá su opción, no los estudios sino las armas, de modo que «la vida que había comenzado a eternizar por las letras, la acabó de eternizar por las armas». Y hallará justo la muerte, ya reconocida como principal resultado posible de la vida militar.

Durante los viajes de Tomás, la frecuencia de la palabra *estudios* disminuye. Pero a Tomás le aguijonea la curiosidad, es consciente de que «las lenguas peregrinaciones hacen a los hombres discretos». Por eso el estudio cede el puesto, o mejor, trata de integrarse con la experiencia: *notó, notó, notaba* son aquí las palabras-clave hasta el recapitulativo «todo lo miró, y puso en su punto». Así pues, constancia en el afán de saber; gran disponibilidad de medios.⁶ En efecto, *El licenciado Vidriera* es un *Bildungsroman*, mejor dicho, una *Bildungsnovelle*.

Tal vez sea oportuno subrayar la ductilidad del protagonista más de lo que suele hacerse. Símbolo evidente de ella es la serie de variaciones del atuendo, al extremo de instituir una auténtica isotopía indumentaria.⁷ En las primeras líneas, Tomás va «vestido como labrador». Pocos días después, los caballeros que le acompañan «le vistieron de negro». Cuando más tarde decide seguir a don Diego de Valdivia, «habíase vestido Tomás de papagayo, renunciando los hábitos de estudiante»: en fin, el valor simbólico del cambio es consciente y casi programático. El cambio de trajes, por el contrario, es una

4. Tal es la opinión de F. García Lorca, *op. cit.*, p. 124, y J. Joset, *art. cit.*, p. 100.

5. Sobre la oposición armas/letras, véase G. Edwards, Cervantes's *El licenciado Vidriera*: Meaning and Structure, *Modern Language Review*, LXVIII, 3 (1973), pp. 559-568.

6. Cfr. J.B. Avalle-Arce, «Conocimiento y vida en Cervantes», en *Filosofía*, V (1959), p. 9.

7. Acerca de los cambios de traje a través de la novela, véase J. Joset, art. cit., pp. 98-99; C. García Gallarín, «Lo real y lo simbólico en *El licenciado Vidriera*», en J.J. de Bustos Tovar (coord.), *Lenguaje, ideología y organización textual en las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Universidad Complutense-Université de Toulouse le Mirail, 1983, pp. 43-49, en p. 45.

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 poquísimo 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 periodo 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 periodo 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 enunciadore 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* (Firenze), 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. Joset, «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 afin 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. BW. 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 fisiónomía 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.

© copyright ALINEA EDITRICE S.r.l. - Firenze 1996
50144 Firenze, via Pierluigi da Palestrina, 17 / 19 rosso
Tel. 055 / 333428 - Fax 055 / 331013

*tutti i diritti sono riservati:
nessuna parte può essere riprodotta in alcun modo
(compresi fotocopie e microfilms)
senza il permesso scritto dalla Casa Editrice*

ISBN 88-8125-060-8

IMMAGINE DI COPERTINA:

Giuseppe Arcimboldo, *La Primavera*, 1573
Olio su tela, 76x63,5 cm.
Musée National du Louvre, Parigi

Seminario realizzato con il contributo dell'Università
degli Studi di Firenze

finito di stampare nell'aprile 1996

d.t.p.: "Alinea editrice srl" - Firenze
stampa: "Italia Grafiche" - Campi B. (Firenze)

M.G. Profeti, N. Von Prellwitz, D. Pini,
G. Chiappini, M. Roca, F. Ceccarelli,
A. Jurado, S. Mazzardo

RACCONTARE NELLA SPAGNA DEI SECOLI D'ORO

A ALINEA
EDITRICE

1. I VIAGGI DELLA NARRAZIONE, LA NARRAZIONE DEL VIAGGIO

Maria Grazia Profeti

1. Il lettore si disinganni: qui non voglio affrontare la *vexata quaestio* della letteratura di viaggio su cui sono stati versati fiumi di inchiostro¹. E d'altro canto, come ben si sa, *homo viator*, con tutto quel che segue. Questa noticina poi (riunendo anche una serie di riflessioni precedenti), vuol avere l'aspetto più di appunti sparsi che di intervento organico, per il quale si dovrà aspettare uno spazio ben maggiore di queste poche pagine e un ben diverso impegno anche documentale. Presento insomma queste note più per suscitare discussioni che per istituire una compiuta tassonomia o per proporre un assetto tipologico definitivo.

Mi concentrerò dunque su un segmento concreto di testi letterari e di fenomeni, e inizierò il mio esame dai percorsi che la prosa affronta in Spagna alle soglie del '600 per diventare un duttile strumento atto a raccontare. Infatti verso la metà del '500 una serie di fortunate circostanze cospirano a predisporre la grande fioritura della narrazione spagnola e la successiva insemminazione europea tramite

¹ In E.J. LEED, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1992 si arriva addirittura ad adombrare uno statuto speciale per il viaggiatore, "uno statuto psicologico, gnoseologico e filosofico istituzionalmente diverso da quello dei suoi simili"; e si vedano le sensate obiezioni di G. GIOVANNONE, in "L'Indice", Settembre 1993, n. 8, p. 47. Rinuncio anche ad esibire la bibliografia sulla letteratura di viaggio, ormai piuttosto importante: rimando il "curioso lettore" a quella fornita in *L'Uomo*, vol. III, 1990: *Viaggi e scritture di viaggio*. In fondo sono ormai ben conosciuti presupposti teorici come quelli di G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957 o di J.M. LOTMAN, *Semiotica dello spazio culturale*, in J.M. LOTMAN - B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 145-192. Mi limito dunque a segnalare una poetica analisi della letteratura di viaggio nel medioevo in P. ZUMTHOR, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993; ed una ricostruzione storica in A. MACZAK, *Viaggi e viaggiatori nell'europa moderna*, Bari, Laterza, 1992. Ultime schede: D. CARODARCA, *I viaggi nella narrativa*, Modena, Mucchi, 1994, che fornisce un regesto degli interventi critici sul tema del viaggio, "uno degli archetipi che organizzano e ordinano la molteplicità delle esperienze dell'io intorno a un grande asse semiologico" (p. 7); e gli atti del convegno *Naufrahi*, a cura di M. DI MAIO, Milano, Guerini e Associati, 1994. Non ho potuto vedere G. ADAMS, *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington, University of Kentucky, 1983.

una rete prodigiosa di traduzioni-adattamenti. Innanzi tutto: attraverso lo schema del dialogo rinascimentale un gruppo di intellettuali di formazione umanistica ha fatto della prosa veicolo di idee e strumento anche di lotta politica. Il dialogo rivela una serie di possibilità, ad esempio serve un sapere stratificato e tendente all'enciclopedico; permette di riunire intorno all'osservazione del soggetto una serie di dati: così si struttura la *Igeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* di Villalón (pubblicato nel 1539); e non manca nemmeno di trovare assetto al suo interno l'esotismo del viaggio con il *Viaje de Turquía*². La garbata didassi implicita nel dialogo si prolunga poi in testi come *Galateo español* di Gracián Dantisco (pubblicato nel 1593): qui la voce dell'autore dirige l'enunciato "a un hermano suyo", coinvolgendo quindi il destinatario con un ammonimento diretto e reiterato³.

Questa produzione poche volte è stata messa in relazione con la voce narrante; per questo sono particolarmente interessanti i risultati a cui giunge María Teresa Cacho analizzando l'inserimento e lo sviluppo del *cuéntecillo* all'interno del dialogo tra rinascimento e barocco: l'aneddoto iscritto si "novelizará y ocupará un lugar destacado"; alla fine di questo percorso "la 'micromolécula' se ha transformado en 'macromolécula' y el cuéntecillo popular se engrandece, se diversifica y se enriquece, forjando ya los cimientos de lo que será la novela moderna"⁴.

Questa struttura mistilinea arriva a proposte come *El viaje entretenido* di Rojas, pubblicato nel 1603 e più volte ristampato, esempio peculiare di miscellanea dialogata alla maniera della *Guía y avisos de Forasteros* di Antonio Liñán y Verdugo, o del *Pasajero*, di Cristóbal Suárez de Figueroa. Sulle strade da Sevilla a Burgos quattro attori ragguapano

² Sulla prosa didattica vedi la sistemazione e la bibliografia raccolta da A. RALLO GRUSS, *La prosa didáctica en el siglo XVI y la prosa didáctica en el siglo XVII*, in "Historia y Crítica de la Literatura Hispánica", nn. 10 e 11, Madrid, Taurus, 1987 e 1988; e da A. PRIETO, *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1986. Quest'ultimo analizza anche l'influenza che sulla narrativa in volgare possono aver avuto testi come il *Somnium* di Juan de Maldonado.

³ L. GRACIÁN DANTISCO, *Galateo español*, ed. M. Morreale, Madrid, CSIC, 1968, p. 105.

⁴ M.T. CACHO, *Cuéntecillo tradicional y diálogo renacentista*, in *Formas breves del relato*, Actas del Coloquio Casa de Velázquez- Departamento de Literatura española de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, Publicaciones de la Universidad, 1986, pp. 119 e 136. Per l'Italia si veda l'intervento di S. BENDER, *Strategie narrative nella novella e nel trattato del '500*, in *Modi del raccontare*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 53-59.

una serie di informazioni, aneddoti, episodi, un sapere affabulato e non organizzato gerarchicamente, cambiante come il viaggio che stanno compiendo: nel dialogo il racconto apre ora vaste parentesi, che permettono "una muda del punto de vista narrativo desde la primera persona hacia la tercera"⁵. Anche i quattro interlocutori del *Pasajero* (pubblicato nel 1617) viaggiano da Madrid a Barcellona, forse alla ricerca di una società perfetta ed idealizzata, mentre tra tappa e tappa, nei vari "alivios", riflettono su poesia, comedia, statuto del raccontare: "Las novelas, tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingenuísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía"⁶. Insomma, una visione della normativa letteraria quale sulla soglia del secolo può avere "un preceptista aristotélico a la deriva"⁷.

Parallelamente a questa *vis* dialogica, che si rifletterà poi nel *Coloquio de los perros*, ed alle sue implicazioni narrative, la prosa raggiunge forme di notevole duttilità: può per esempio essere utilizzata per riflettere sulla letteratura, confrontando la prassi contemporanea con le norme tridite: la *Philosophia antigua poética* di Alonso López Pinciano (pubblicata nel 1596) può costituire il modello di queste considerazioni ed adeguamenti tra "lo antiguo y lo presente" secondo la definizione di Villalón. Oppure si potranno analizzare con un "nuovo" taglio scientifico le sfaccettature della tipologia caratteriale, come nell'*Examen de ingenios* di Juan Huarte de San Juan (pubblicato nel 1575).

La prosa permette di reiventare e mistificare l'antichità classica nel *Marco Aurelio* di Antonio de Guevara (pubblicato nel 1529); oppure può diventare supporto di una sentenziosità e di una *gravitas* moraleggiante, coniugate con la *gracia ingeniosa*, come nella *Floresta española de apotegmas* di Santa Cruz (apparsa nel 1574), o ne *Las*

⁵ A. DE ROJAS, *Viaje entretenido*, ed. J. J. Joset, Madrid, Clásicos Castellanos n. 210, I, 1977, pp. XXIX-XXX.

⁶ C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *El Pasajero*, ed. M.I. López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, I, p.179.

⁷ Vedi l'introduzione di López Bascuñana, ivi p. 27. Sul viaggio nel *Pasajero* vedi A. ARCE, *El viaje como pretexto de la Miscelánea*, in *La parodia. El viaje imaginario*, Actas del IX Simposio de la Sociedad española de literatura general y comparada, II, Zaragoza 1994, pp. 291-305.

seiscentas apotegmas di Juan Rufo (pubblicate nel 1596). E ancora vi si può parlare delle conquiste americane, raccontando e novellando di terre lontane, istituendo una specie di certificazione della verità, la *sfraghis* autoptica, come è stata definita⁸; ed allo stesso tempo può servire da sostegno polemico alla stigmatizzazione della "destrucción de las Indias"⁹.

Tutti testi diffusi a stampa; l'industria tipografica si sta organizzando sempre meglio, e quindi cerca generi capaci di penetrare presso fasce di pubblico che non siano gli eruditi addetti ai lavori. Certo quest'industria editoriale non servirà il *Diálogo de la lengua* (scritto nel 1535 ed inedito fino al 1737) o l'eterodosso *Viaje de Turquía*, mai pubblicato fino al 1905. Ma si potrà controllare con le date di edizione, che ho sopra riportate, come appaiano interessanti agli stampatori testi enciclopedici o didattici, o di precettistica. Un filone che scorre accanto alla narrativa in senso proprio, e che talora vi si interseca: si rifletta su episodi editoriali forse mai sottolineati, come le edizioni congiunte del *Galateo* e del *Lazarillo* espurgato a partire dal 1603. Il romanzo sta comunque acquistando una sua fisionomia, costituendosi quale vero e proprio genere di consumo¹⁰, e così ben pubblicati e ripubblicati saranno ad esempio i romanzi di cavalleria, letti dalla giovane Teresa e da Sant'Ignazio, ma anche, come si sa, da Bernal Díaz del Castillo, che ormai vecchio modello sulle avventure dell'*Amadigi* i suoi ricordi delle tre spedizioni messicane. Ed edita a Valencia nel 1558/59 e 1564 le due *Diane*, che istituiscono il genere destinato a suscitare l'interesse di un Cervantes o di Lope, un genere che influenzerà perfino i romanzi di cavalleria, se è vero che nell'*Amadís de Grecia* si passerà dal mondo delle armi a quello pastorile, alla stasi e all'introspezione.

⁸ V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *La certificazione autoptica: materiali per l'analisi di una costante della scrittura di viaggio*, in *L'Uomo*, vol. III, 1990, pp. 281-299.

⁹ B. DE LAS CASAS, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. A. Saint-Lu, Madrid, Cátedra, 1987; si ricordi che il testo fu stampato a Siviglia nel 1552.

¹⁰ "Il romanzo è la forma più "popolare", quella cioè dove gli schemi immaginativi, le forme di comportamento e le situazioni tipiche si ripetono con maggiore frequenza e si presentano ad un livello stereotipo, standardizzato... In questo senso si deve considerare il romanzo barocco come la prima forma letterariamente costruita e retoricamente organizzata di letteratura popolare". M. ROMANO, *La scacchiera e il labirinto. Struttura e sociologia del romanzo barocco*, in "Sigma", 3, 1977, p. 17.

Sono gli stampatori che scelgono di dare spazio a tipologie narrative come quella della *novela morisca*, con le quattro versioni della *Historia del Abencerraje Abindarráez y de la hermosa Jarifa*¹¹, e con le due parti della *Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrajes* (pubblicate nel 1595 e 1619), forme destinate a suscitare echi duraturi nell'immaginario coevo¹². È l'industria editoriale che tenta la via delle raccolte di racconti brevi e moraleggianti, magari affini a quelli folklorici, della *patraña*, la cui possibilità di penetrazione appare ben individuata da quel geniale stampatore che fu Timoneda, e che in data più tarda riprende Mey¹³.

Credo che questa promozione editoriale abbia una gran parte anche nei fenomeni di traduzione ed acclimatazione della novella italiana in Spagna¹⁴, a cui poi corrisponderà il percorso inverso dei testi spagnoli versati in francese ed inglese¹⁵. E — naturalmente — nell'esplosione della

¹¹ F. LÓPEZ ESTRADA, *El Abencerraje y la Hermosa Jarifa: Cuatro textos y su estudio*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1957. E si veda di recente E. FOSALBA, *Problemas textuales del "Abencerraje"*, in *La "Diana" en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1994, pp. 135-184.

¹² Anche italiano, direi: vedi G. MAZZOCCHI, *La novela morisca y su relación con la novela barroca italiana: Anton Brignole Sale y la "Storia Spagnuola"*, in "Revista del departamento de Filología moderna", Universidad de Castilla La Mancha, 5, 1994, pp. 153-181. FOSALBA, *Problemas textuales*, pp. 138-139, fornisce alcune indicazioni sulla diffusione francese e inglese; di una traduzione italiana aveva già dato contezza E. SÁNCHEZ GARCÍA, *Una traducción italiana manierista de "El Abencerraje"*, in *AION*, Sezione romanza, XXVII, 1985, pp. 491-537.

¹³ A. GUARINO, *La narrativa di Joan Timoneda*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993; S. MONTI, *Il "Fabulario" di Sebastián Mey tra intertestualità e contestualità*, in "Quaderni di Lingue e Letterature", 12, 1987, pp. 133-151, a cui rimando anche per una bibliografia sul racconto breve.

¹⁴ Come si sa le *Novelle* di Matteo BIANDELLO apparvero in traduzione spagnola a Salamanca per il tramite della versione francese di P. Boisteau e F. Belleforest (1568-82). La tradizione critica dà Vicente de Millis Godínez come traduttore delle *Historias trágicas ejemplares, sacadas del Bandello Veronés*, ma nessun nome di autore risulta nella stampa di Salamanca 1589. "Por Pedro Lasso, a costa de Millis Godínez"; questi sarebbe dunque lo stampatore: vedi la descrizione in C.H. LEIGHTON, *La fuente de la "Quinta de Florencia"*, in "Nueva Revista de Filología Hispánica", X, 1956, p. 1, nota 3. V. de Millis Godínez traduce invece le *Horas de Recreación*, Bilbao, M. Mares, 1586. Tradotte anche le *Piacevoli notti dello STRAPAROLA*, presentate nel 1583 come *Primera parte del honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*; e la *Primera parte de las cien novelas de Juan Baptista Giraldo Cinthio*, pubblicate nel 1590 da Luis Gaytán de Voymediano.

¹⁵ Manca una bibliografia coerente, e si dovrà quindi ricorrere a interventi parziali. Ma il campo di lavoro sarebbe estremamente ricco: si vedano i risultati di L. BRUNORI, *Le traduzioni italiane del "Libro aureo de Marco Aurelio" e del "Relox de Principes" di Antonio de Guevara*, Imola, Galeati, 1979. Notevolissimo lo studio della Fosalba, già citato, sulla *Diana*. Per la picaresca si dovranno spigliare con pazienza gli interventi sulle singole traduzioni in J. LAURENTI, *Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca*, Kassel, Reichenberger, 1988.

picaresca di intrattenimento, nella proposta delle decine e decine di titoli e raccolte di Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Céspedes y Meneses...

Insomma: vedrei bene una storia della prosa barocca spagnola che si concentrasse sui meccanismi editoriali; linea che a quanto mi risulta non è mai stata seguita¹⁶. Alcuni esempi: all'industria tipografica, e alla sua necessità di continuare a riproporre temi fortunati, rimandano le profezioni di testi di successo, fin dalla doppia "Seconda parte" del *Lazarillo*, per non parlare di quelle del *Guzmán* e del *Don Quijote*, con i loro fenomeni pirateschi.

E si capisce come, in questo rapporto con un destinatario che si cerca di identificare e di "catturare", abbiano grande importanza i prologhi al lettore e le lettere di presentazione, insomma tutti quegli apparati para-testuali, che si dovrebbero sistematicamente censire ed interpretare da questo punto di vista. Analogamente di grande rilevanza è la proposta dell'autore quale personaggio letterario, come -con accortissime strategie di promozione- fa Lope de Vega¹⁷. Ma nemmeno Cervantes è immune da questi meccanismi; e richiamo l'attenzione sul *Viaje del Parnaso*, cioè su un poema didascalico-encomiastico che sfrutta proprio la struttura del viaggio: nella *Adiunta* in prosa che lo conclude l'autore si installa nel testo quale interlocutore, in un colloquio che si concluderà nientemeno che con la lettera di Apollo Delfico¹⁸.

Ancora: l'invenzione delle miscellanee come il *Para todos* è stata spiegata nelle più varie maniere, ideologiche o letterarie, ma nessuno ha riflettuto fino in fondo sulle conseguenze della famosa "raccomandazione" della Junta de Reformación, a seguito della quale dal 1625 al 1635 non si potranno stampare "libros de comedias y novelas" in Castiglia¹⁹. E allora si dovrà scegliere la via della diaspore

¹⁶ Soio E. RODRÍGUEZ CUADROS illustra intelligentemente il fenomeno della *cortexana* quale letteratura d'intrattenimento, rilevando come già Cervantes "señala las peores cualidades... que en todo tiempo ha poseído la literatura escrita para las masas: violencia, erotismo y sentimentalismo": nella introduzione a *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, p. 27.

¹⁷ *Strategie redazionali ed editoriali del "Fénix de los Ingenios"*, in *Omaggio a Rinaldo Frolidi*, in stampa.

¹⁸ M. DE CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, ed. V. Gaos, Madrid, Castalia, 1990, pp. 179-191.

¹⁹ J. MOLL, *Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1635*, in "Boletín de la Real Academia Española", LIV, 1974, pp. 97-103.

(per questo, io credo, e non per "furti" editoriali, il *Buscón* si pubblica a Zaragoza nel 1626); oppure si dovrà "cammuffare" la narrazione da miscellanea; e così il genere conosce appunto il suo *boom* dopo il '25.

Un eccezionale successo editoriale arride a Montalbán (figlio di uno stampatore, vale la pena di sottolinearlo), confezionatore di una struttura in cui lo schema del *Decamerone* fagocita la novella, la commedia, l'auto, il trattatello mitologico e "scientifico"; trasformando un *escamotage* delle disposizioni di legge in una forma mista e rinnovata, con un puntuale e duraturo ritorno in termini di edizioni²⁰: lo sperimentalismo editoriale si unisce insomma a un "gusto" del pubblico, di cui è buona prova un fenomeno anteriore e concomitante, quello del *Guzmán de Alfarache*²¹. Anche qui una straordinaria fortuna editoriale premia il tentativo di riunire all'interno della narrazione picaresca i vari generi: la novella di tipo italiano, il romanzo moresco, i racconti sentenziosi, le facezie, gli aneddoti e parabole, gli esercizi oratori, in un gioco quasi vertiginoso di scatole cinesi e di narrazione nella narrazione, che fa del testo un elusivo "libro bastardo", secondo la definizione di Edmond Cros²².

L'annodarsi dei generi nel *Guzmán* era fenomeno destinato a non ripetersi, lasciando dietro di sé vari filoni sparsi; cosicché il panorama del raccontare alla soglia del 600 appare percorso intricato e complesso.

Per descrivere questo viaggio della narrazione lo studioso che non si accontenti della registrazione di titoli ed autori²³, magari versati nella confortante scatola del "genere", ha a disposizione varie strade, anche in rapporto agli strumenti critici che decida di adottare. Per esempio può

²⁰ Si veda l'impressionante sequenza delle edizioni del *Para todos* in M.G. PROFETI, *Per una Bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona 1976, pp. 73-98, con il *pendant* di traduzioni francesi e inglesi.

²¹ Vero e proprio best-seller, come lo definisce N. VON PRELLWITZ, *Il discorso bifronte di Guzmán de Alfarache*, Roma, Bagatto Libri, 1992. Qui si troverà una bibliografia aggiornata sul romanzo.

²² E. Cros, *Protée et les gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans le "Guzmán de Alfarache"*, Parigi 1967, p. 60.

²³ Qui è ancora indispensabile la bibliografia di C.B. BOURLAND, *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century*, New York, B. Franklin, 1973; che può essere coniugata, per le ristampe successive, con B. RIPPOLL, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ed. Universidad, 1991. A chi volesse percorrere la storia letteraria relativa consiglio le abbondanti informazioni raccolte da F. PEDRAZA JIMÉNEZ-M. RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española*, II-III, Tafalla, Cénit, 1980.

seguire la chiave narratologica, e verificare come vengano applicati i meccanismi rilevati dalla teoria della narrazione. È una linea che per una volta tanto non seguirò, e con dispiacere, perché veramente il panorama che ho davanti è una fucina dove tutto viene sperimentato: il punto di vista che può cambiare, il racconto nel racconto che arriva a picchi vertiginosi, la presenza di narratori impliciti che sostengono le strategie narrative, ecc.²⁴

Molto proficuo potrebbe essere anche lo strumento antropologico, che si potrà concentrare almeno su due filoni.

A. La possibilità della diffusione del testo a stampa favorisce un cambiamento fondamentale, per cui i lettori si sostituiscono, in linea di massima, agli ascoltatori²⁵. Ma nel testo scritto, quindi dedicato ai primi, restano ampie tracce di meccanismi che erano indirizzati ai secondi, se sono esatte le conclusioni di Manuel Martín Morán sul *Quijote*²⁶. Si tratta dunque di rilevare i modelli dell'oralità all'interno dei testi ora redatti e fissati²⁷.

B. Se è vero, come è stato detto, che la narrazione è retta da una "voce al femminile", il romanzo potrà essere ripensato come discorso sul rapporto tra il femminile ed il maschile. Ipotesi osée, che ho avanzato quasi dieci anni fa, in maniera prudente, ed in una sede marginale qual è la recensione, e denunciando la sua mutazione dal Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*²⁸. Spero comunque che qualcuno segua questa chiave, e analizzi il romanzo come discorso sull'Altro, che volta a volta assume diversissime forme e sfrutta linee diegetiche disperate, direi che vi si mescola dentro; ma che a volta a volta riemerge come "struttura inflessibile". Ho usato volentieri i termini di Northrop Frye, ma in senso quasi traslato. Sono

²⁴ Un campionario: per la *novela cortesana* vedi M. DE PILAR PALOMO, *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Planeta 1976; A. MELLONI, *Il sistema narrativo di Maria de Zayas*, Torino, Quaderni ibero-americani, 1976; altre informazioni nella mia lettura di L. DE VEGA, *Novelas a Marcia Leonarda*, Venezia, Marsilio, 1991. Per la picaresca: F. CARRILLO, *Semiologística de la novela picaresca*, Madrid, Cátedra, 1982; G. DÍAZ MIGUOY, *Estructura de la novela. Anatomía del "Buscón"*, Madrid 1978.

²⁵ M. FRENK, *Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, in *Actas del séptimo congreso de la AIH*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 101-123.

²⁶ J.M. MARTÍN MORÁN, *El Quijote en ciernes*, Torino, dell'Orso, 1990.

²⁷ Si veda ad esempio l'interessante lettura di A. EGIDO, *Contar en "La Diana"*, in *Formas breves del relato*, cit., pp. 137-155.

²⁸ Rassegna a P. GETREVI, *Dal picaro al gentiluomo*, Milano, F. Angeli, 1986, in "Rassegna Iberistica", 30, 1987, pp. 36-40.

infatti consapevole che ogni paradigma può essere pericoloso; nella notte della schematizzazione, come si sa, ogni gatto sembra grigio. Ma se non vogliamo rinunciare al tentativo, o alla tentazione, di "spiegare" forme e generi, allora propongo che cifra del romanzo possa essere proprio l'affabulare nientemeno che sulla coppia oppositiva di base "MASCILE VS FEMMINILE". Non mi par certo un caso che Maravall dedichi il cap. XIII della sua analisi della letteratura picaresca a "La tensione uomo-donna"²⁹; anche in un genere che parrebbe lontanissimo da un rapporto tra i due sessi si affaccia così questa basilare opposizione.

Ora nel romanzo barocco essa dovrebbe essere coniugata con una seconda coppia portante, che investe tutte le manifestazioni culturali del periodo, "ESSERE VS APParire", la cui portata sarebbe estremamente facile esemplificare. Ne consegue che nella narrazione aurea (come nella commedia) ogni indagine "psicologica", intesa in senso riduttivo come psicologia del personaggio, è destinata a fallire. Del personaggio si sa solo quanto esso è disposto a dire di sé, o meglio a declamare, a rappresentare nel Teatro della Narrazione. Il personaggio si fa prototipo, ed è verso l'analisi dei prototipi che bisogna muovere. Non a caso un unico "sentimento" è stato rintracciato nei Pablos del *Buscón*, quello della vergogna; e forse don Chisciotte esibisce solo la propria frustrazione (ragione non ultima della sua auge romantica).

Questa lettura ricaricherebbe di nuova energia testi come quelli della Zayas o della Caravajal, voci femminili all'interno di un genere femminile. In effetti se l'uso della terza persona, marca dell'oggettività, è stato visto come inerente ad un'ottica "maschile"³⁰, la scelta della *novela corta*, il racconto in prima persona (spesso il racconto nel racconto) porterebbero il "femminile", e questo a prescindere dallo stato biologico dell'estensore. Ma su questi problemi ho già espresso in un altro momento la mia opinione³¹. Per ora mi accontento di lasciare aperte queste due linee di lettura.

²⁹ Cfr. la traduzione italiana: J.A. MARAVALL, *La letteratura picaresca*, Genova, Marietti, 1990.

³⁰ Così parve a I. MAGLI, *Il segno della differenza*, in *Le donne e i segni*, Urbino, Luoghi comuni, 1985, p. 15.

³¹ Nell'introduzione a *MARIANA DE CARAVAJAL, Navidades de Madrid y noches entretenidas*, Milano, Franco Angeli, 1988.

2. In quello che potrebbe sembrare un tardivo omaggio formalista scelgo invece, come il titolo indica, di sbrogliare la matassa narrativa dei secoli d'oro seguendo il tema del viaggio. Scelta non indebita, spero, considerando che la peripezia si iscrive nelle radici costitutive di una forma-base del romanzo, quello greco³². Intorno a questo tema, ora come pretesto, ora come meccanismo diegetico, mi sembra convergere ed annodarsi gran parte del raccontare barocco.

Tutti i protagonisti dei romanzi e delle novelle del secolo d'oro viaggiano³³. Viaggia don Chisciotte, naturalmente, e i personaggi delle *Novelas ejemplares*; viaggiano incessantemente i picari e le picare, a cominciare da Lazzaro, da Guzmán, dal "buscón" Pablos. Si viaggia nelle novelle di Juan de Piña, Juan Pérez de Montalbán, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Lope de Vega. Anche la miscellanea, come si è visto, può eleggere il viaggio a struttura portante; e perfino nel più statico di questi generi, nella pastorale, le vicende intricate si risolvono attraverso un viaggio.

Si viaggia per le *posadas* e le *ventas* spagnole, verso Madrid o verso Siviglia (il Nuovo Mondo sullo sfondo); ma anche per le Fiandre, l'Italia, per un Mediterraneo esposto alle insidie turche, in Berberia, verso una esotica Costantinopoli. Mi domando se esiste una sola narrazione spagnola di questo tempo che non si proietti su uno scenario errante e fantasmagorico.

È dunque un mondo "moderno" quello che si apre davanti ai protagonisti della narrazione barocca; ed anche un mondo fratto (Günter lo chiama "disintegrato"³⁴) che sembra aver perso un suo concetto di centro (di IN per riprendere le definizioni di Lotman). Un mondo che già da tempo ha rinunciato alla nobilitazione centralista della Corte, ora vista invece come luogo di insidie e tradimenti, o di vana adulazione, nella modulazione di un ormai tipico

³² M. FUSILLO, *Il romanzo greco*, Venezia, Marsilio, 1989.

³³ Di contro a questa evidente "erraticità" pochissima la bibliografia che ho rintracciato. Per le novelle posso solo segnalare un accenno che E. RODRÍGUEZ CUADROS inserisce nella introduzione a *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, cit., p. 20. Per il romanzo italiano vedi GETREVI, *Dal picaro al gentiluomo*, cit., p. 184; per quello francese ROMANO, *La scacchiera e il labirinto*, cit., pp. 13-72; in modo speciale p. 49.

³⁴ G. GÜNTER, *Cervantes. Novelas el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill, s.d. (1993?).

menosprecio de corte y alabanza de aldea. Un mondo che potrà essere misurato dalle conquiste geografiche e che si concepisce come "misurabile" attraverso la nuova scienza, ma che anche -contraddittoriamente- continua ad apparire preda di una conoscenza magica ed analogica. Insomma quel mondo che Umberto Eco scientemente riflette nell'*Isola del giorno prima*. Un mondo immobile nonostante tanto movimento, se alla fine del *Buscón* si ammonisce "nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres".

In questi viaggi si distinguono alcune direzioni topologiche che identificano i generi e ne predispongono i successivi meticciamenti³⁵.

2.1. Il viaggio della novella di derivazione italiana o *cortesana*³⁶ rivela di preferenza un movimento curvo, giacché si deve prevedere un ritorno del passato, che permetta il meccanismo dell'agnizione. Analogamente si deve ritornare dai confini estremi dell'avventura verso lo spazio del lieto fine. La *gitanilla* dovrà giungere da Madrid a Murcia per ritrovare i propri genitori; Rodolfo dovrà tornare dall'Italia e Leocadia dovrà rivedere il luogo del proprio disonore perché venga riconosciuta "la fuerza de la sangre"; Avendaño percorre la Spagna dalle nobili Valladolid e Burgos verso il canagliesco "finibusterrae" delle tonnarie di Cadice, ma il viaggio deve interrompersi e devono supraggiungere le disgrazie di una morte accidentale perché il Corregidor rientri in contatto con Costanza, sua figlia perduta e "ilustre fregona".

Las fortunas de Diana di Lope può essere assunta ad esempio. Dopo un esordio che si svolge in spazi delimitati, nella dinamica della famiglia, nel dentro-casa e nel dentro-città, l'infrazione della norma, con l'incontro sessuale tra i protagonisti, mette in moto la peripezia, la preparazione della fuga, l'errore di persona, l'uscita della dama dalla sua casa e dalla città, e la separazione degli amanti. Il genere

³⁵ Non posso quindi essere d'accordo con ROMANO, *La scacchiera e il labirinto*, cit., p. 57, che identifica il meccanismo del viaggio barocco con il modello del labirinto, in cui la fuga, il rapimento, il viaggio, diventano semplici nuclei tematici con varie funzioni. Io credo invece che il "tipo" di viaggio identifi chi uno specifico sottogenere narrativo. Forse non giova all'analisi di Romano la drastica riduzione del romanzo barocco allo schema della *Partenice de la Cour*.

³⁶ Per la definizione di questo genere come "novela cortesana" vedi *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., p. 1. Da qui traggio alcune osservazioni sulle novelle di Lope che si troveranno *infra*.

narrativo ora cambia. Alla rapidità dei fatti ed alla minuzia dei particolari si sostituisce l'indugio descrittivo, l'effusione allocutiva di Diana, che incede sulla scena campestre declamando il suo lirico "a solo". E immediatamente dopo, a garantire il nuovo genere messo in opera, ecco l'inserimento del *romance* cantato: il "pastorale" afferma i suoi diritti. Nel *locus amoenus* di rigore, tra ruscelletti, verzure, rocce, seguiamo la fuga di questa seconda Angelica; e la prospettiva diventa straniata e meta-letteraria. Rientrata Diana nella comunità, sia pure pastorale, si seguiranno le vicende di Celio in cammino per Siviglia, e del fratello Otavio restato a Toledo. Il segmento "campestre" della novella sarà poi siglato ancora da un *romance*, che viene *ascoltato* per l'ultima volta dalla protagonista: da ora in avanti essa, sotto il travestimento maschile, *canterà* in prima persona i testi poetici inseriti, iniziando una specie di ascesa e di autoaffermazione che dalla rusticità la inserisce in ambiti cortigiani via via più elevati.

E la peripezia dominerà sovrana, con l'ampliamento del teatro dell'azione: se da Toledo si era passati con Diana alla corte ed all'assedio di Granada, ora da Siviglia si varcherà addirittura l'oceano. Dopo uno stereotipo naufragio, in uno scontro con il pilota della nave (inverosimilmente egli si rivela lo sconosciuto che a suo tempo si era impadronito delle gioie di Diana), il protagonista giungerà al punto più basso della sua parabola, si vedrà incarcerato ed accusato, approdando alle Indie in questa misera condizione.

Diana invece, ancora sotto panni maschili, attira l'attenzione addirittura del re, non solo per la sua grazia di cantante, ma addirittura per una sua improbabile abilità di spadaccino. Imbrogliata in un ennesimo gioco amoroso, sarà inviata come governatore e capitano generale nelle Indie, dove finalmente si riunirà al suo innamorato e potrà essere lo strumento attraverso il quale il giovane ottiene giustizia. Ed è al ritorno dal Nuovo Mondo, a Siviglia ed ai piedi di Fernando il Cattolico, che si chiudono tanti convenzionali viaggi attraverso mutevoli *fortunas*.

Anche in *Guzmán el Bravo* mirabolanti avventure si sciorinano dalle Fiandre ad Algeri, si assiste al consueto naufragio, ed alla rivelazione che il paggetto Mendoza è Felicia, la quale per amore ha seguito il protagonista nelle sue peripezie; e poi duelli cavallereschi tra arabi e cristiani, degni del *romancero*, come burlescamente sottolinea lo

stesso Lope. Ma infine i protagonisti tornano in Spagna, si sposano entrambi con adeguati pretendenti, e dopo successive scaramucce il valoroso Guzmán potrà finalmente godere di una meritata tranquillità e del debito riconoscimento pubblico.

Il "ritorno" è legge tanto costante che anche quando la soluzione è tragica, come nella *Más prudente venganza*, si installa al centro del tessuto narrativo: dopo essersi recato nelle Indie in seguito a un disgraziato duello, Lisardo "apareció en Sanlúcar con los galeones de Nueva España"³⁷, e corre a casa dell'amata, già sposata. Si metterà così in atto la seconda linea diegetica, che porterà alla catastrofe. E perfino nella *Desdicha por la honra*, del tutto immotivatamente, e rompendo le leggi delle verosimiglianze, Felisardo, ormai capitano dei Turchi, ritorna con le sue navi verso la Sicilia e può inopinatamente incontrare l'amata e il frutto del loro amore, visto che essa "per caso" si era spinta "en una tartana de un mercader calabrés a pasear la mar"³⁸.

Anche nella più claustrofobica delle novelle, come *La mayor confusión* di Juan Pérez de Montalbán, don Félix parte per la Fiandra, ritorna per innamorarsi di Diana, senza sapere che si tratta della creatura che egli ha generato da un rapporto con la propria madre Casandra, si allontana ancora poiché il matrimonio gli è stato impedito dalla disprezzata Casandra, e infine ritorna per sposare la figlia-sorella. Novela trasgressiva ed ambigua e condannata dall'Inquisizione, come si sa; quindi sottoposta a una serie di arrangiamenti e cambiamenti nella chiusa; ma a cui nella prima stesura arrideva un lieto fine: i due "vivieron contentos y conformes, amándose por muchas causas, pues no era la menor tener tan una la sangre, que sus hijos vinieron a ser hermanos y primos: hermanos por ser hijos de Diana y don Félix, y primos por ser hijos de dos hermanos"³⁹.

La prima delle due partenze di don Félix adombra dunque una funzione che talora il viaggio della *cortesana* riveste: una funzione di ritardo, che tuttavia nulla toglie al meccanismo del ritorno definitivo collegato al lieto fine.

³⁷ Ivi, p. 282.

³⁸ Ivi, p. 220.

³⁹ J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Sucesos y prodigios de amor*, ed. de Luigi Giuliani, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 168.

Dopo molteplici avventure ecco in un'altra novella Estela tornare da Granada a Sevilla ed ottenere il perdono del padre; il suo ingresso in città ricorda addirittura i trionfi regali: "Salió a recibirla su padre con muchos caballeros, que acompañaron a Carlos"⁴⁰.

Anche nelle *novelas* di Mariana de Caravajal esistono due percorsi spaziali. Il primo è inerente una sua specifica peculiarità morfologica, e serve alla istituzione di un luogo altro, rispetto alla casa-palazzo, luogo del padre, centro di potere-prigione. Le fanciulle si spostano dunque in una *quinia* o giardino, o in campagna, luoghi funzionali alla perdita delle relazioni formali ed allo stabilirsi di altre relazioni dinamiche, verso la instaurazione di affinità diverse e rinnovate, attraverso matrimoni non imposti dal sistema familiare, ma liberamente scelti⁴¹. Il secondo percorso è quello dei ritorni risolutivi, che non mancheranno certo, come nella *Dicha de Doristea*, o *El esclavo de su esclavo*, o *Celos vengán desprecios*, dove il ritorno a Milano prelude a una serie di nozze.

2.2. Forse solo nelle *Novelas ejemplares* y *prodigiosas historias* di Juan de Piña, in dipendenza da una struttura fortemente moralizzante, spesso il viaggio diventa fuga: verso le Indie, e lontano dalla corruzione della capitale come nel *Casado por amor*:

Supo negociar Tomás famoso famoso governo en las más ricas Indias, adonde se fueron contentos, dexando en Madrid los amigos necios y las infamias, que como eran moneda falsa, no se atrevieron a passarla a otro reyno; de que viene a ser cierto que las que hay en la Corte son como las aves, que no tienen dueño⁴².

Non è certo casuale che Piña chiuda le singole *novelas* con ampi commenti esplicativi e didattici, e stili addirittura per la sua raccolta un "Epílogo del intento de las siete novelas con algunas oposiciones y epítetos de las desdichas desta vida por historias"⁴³: ben a ragione egli

⁴⁰ *El envidioso castigado*, ivi, p. 129.

⁴¹ Cfr. la Introduzione a *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, cit., pp. 16-17.

⁴² J. DE PIÑA, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, Edición, introducción y notas de E. García de Dini, Verona 1987, p. 109.

⁴³ Ivi, pp. 215-229.

può chiamarle nel titolo *ejemplares*. Ma non va taciuto un altro viaggio che il lettore deve compiere, quello attraverso un linguaggio concentratamente gongorino, che obbliga a un tipo di lettura pausata ed al recupero del senso attraverso i naufragi di una forma che si gonfia e si frange, un linguaggio inusitato per la narrazione, alluso dalla seconda definizione di "peregrinas" con cui il titolo qualifica queste *historias*. La perdita del movimento curvo segna dunque un passaggio di genere.

La vena moraleggiante agisce infatti in due modi: può lasciare aperta problematicamente la linea del viaggio; oppure la può chiudere in forma definitiva sulla conclusione ultima, sulla morte. Vidriera, dopo le sue disavventure,

Esto dijo y se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras, la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado⁴⁴.

E una riprova può essere costituita dalle conclusioni delle *Novelas amorosas* di Camerino⁴⁵.

Ma ancor prima la moralizzazione rompe la sequenza narrativa, per ripiegarsi su se stessa nella riflessione sentenziosa o nella descrizione che aspira alla raffinatezza: è la faccia che propone il romanzo o racconto agiografico, in cui stasi meditativa e trame affini alla *cortesana* si mescolano e si intessono⁴⁶.

2.3. Anche il viaggio della picaresca, se non si conclude con la morte esemplare come nella *Ingeniosa Elena*, spesso rimane aperto, e si veda ad esempio il finale di *Rinconete y Cortadillo*; è un viaggio magari marcato dal moralizzare della voce narrante, e che si compie allo stesso tempo nello spazio e tra le classi sociali.

Si ricordi la struttura del *Buscón*: Quevedo cala nella narrazione in prima persona, ed utilizzando materiali di varia provenienza ma comunque ampiamente conosciuti

⁴⁴ M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, Madrid, Alianza editorial, I, 1955, p. 361.

⁴⁵ Si veda ad esempio *Los efectos de la fuerza*, selezionata da E. Rodríguez per la sua antologia *Novelas amorosas*, cit., pp. 111-126.

⁴⁶ Si veda la topologia che misi in luce venti anni fa: *Para la novela barroca de carácter hagiográfico*, in *Paradigma y desviación*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 153-179.

dai suoi destinatari, una serie lineare e fondamentalmente semplice di avvenimenti. Anche la loro organizzazione in sequenza è facile: tre parti, corrispondenti alle tre età dell'uomo: infanzia, adolescenza, gioventù; l'accento finale ad una seconda parte lascia intuire un progetto relativo anche alla maturità ed alla vecchiaia.

Grosso modo il primo libro è dedicato alla illustrazione della topica genealogia infamante, e alle successive avventure scolastiche, sulla scorta dei racconti di burla studenteschi, genere minore dove confluisce anche la storiella popolareggiante. L'annuncio della morte del padre di Pablos, ed il ritorno dall'Università di Alcalá a Segovia, chiude la *tranche* iniziale; in essa Pablos è prima soggetto paziente di burle, poi ne diventa attore ed organizzatore; la violenta sottolineatura della vergognosa radice familiare apre e chiude la parte.

La seconda si svolge in viaggio: da Alcalá a Segovia e poi da Segovia a Madrid, Pablos si imbatte in una serie di figure stravaganti. Durante la prima parte del viaggio l'arbitrista che con varie invenzioni cervelotiche tenta di risolvere alcuni dei più dibattuti problemi del tempo, lo spacciava che pensa di poter iscrivere la scherma nella scienza geometrica e matematica (capitolo 1), il sagrestano poetastro che fa "coplas" per i ciechi (capitolo 2), il soldato millantatore e l'eremita baro (capitolo 3); poi, nel viaggio verso Madrid, il gentiluomo decaduto (capitoli 5 e 6). Il centro di questa *tranche*, il capitolo 4, è dedicato alla visita segoviana allo zio boia ed al banchetto degradante di questi con i suoi ospiti infami.

In questo viaggio Pablos è spettatore; ma le figure grottesche dei suoi compagni di strada contribuiranno in maniera evidente alla sua formazione; così nella terza parte della sua vita non sarà più ingannato nel gioco delle carte, ma sarà lui a ingannare gli altri, e non è un caso che assuma le vesti di frate benedettino, calcando così la falsa ingenuità dell'eremita; sotto la guida del suo mentore don Toribio agirà come finto gentiluomo; l'avventura con lo spadaccino nell'osteria di Rejas si rifletterà nelle avventure sivigliane (e se allora è il bravaccio ad avere in faccia lo sfregio - *per signum crucis* nel crudele sbeffeggiamento di Quevedo, - ora è lo stesso Pablos ad essere segnato - e sarà addirittura usata la

⁴⁷ F. DE QUEVEDO, *Il trafficone*, Introduzione di M.G. Profeti, Milano, Rizzoli, 1988, pp. 211 e 411. Da qui è tratta parte dell'analisi seguente.

stessa perifrasi⁴⁷). Il protagonista giungerà a farsi poeta per ciechi, ripetendo quasi alla lettera le parole del sagrestano circa la preghiera composta in onore del Santo Giudice⁴⁸.

Nella terza parte il protagonista effettuerà una serie di tentativi di inserimento nella società, tutti ovviamente frustrati: come appartenente alla congrega dei cavalieri decaduti finisce in carcere, come pretendente della figlia del padrone di casa viene arrestato, come aspirante alla mano di Ana viene smascherato dal suo antico padrone e picchiato selvaggiamente. Lo spettro della sua condizione di origine ritorna durante la degenza sotto l'aspetto di Guía, strega e ruffiana come la madre, ed anche qui sarà significativo che vengano ripetuti gli stessi modismi⁴⁹; la vita di mendicante lo reimmerge nella degradazione da cui pensava di essere risalito. Poi eccolo ancora in viaggio: attore, poeta e corteggiatore di monache a Toledo, baro e bravaccio a Sevilla: Pablos ha percorso la Spagna da Nord a Sud e contemporaneamente è passato, in un grottesco processo iniziatico, attraverso tutti gli strati sociali del suo tempo.

E parallelamente egli attraversa e radiografa i *linguaggi* che connotano i vari livelli della società; ecco il gergo della malavita, degli accattoni, dei giocatori di professione, quello dei bravacci, quello lambiccato delle monache, le perifrasi raffinate dei cavalieri e delle dame. Di ognuno Quevedo registra i tics, rende testimonianza dei giri esoterici, cerca di aprire la realtà attraverso lo scardinamento della sua denominazione criptica. E soprattutto passa attraverso il *linguaggio*, lo scava e lo piega, gli sprema significati nascosti e lo illumina per associazioni fulminanti. Quei giochi di parole ora considerati unica e sola ragion d'essere del libro, ora giudicati gratuiti e pesanti, sono invece molto di più, e qualcosa di ben diversamente motivato: il grimaldello attraverso il quale Quevedo apre e smonta la apparenza della realtà, alla ricerca di una verità nascosta.

Non è un caso che essi spesseggino in modo particolare quando si parla dei genitori, in rapporto ai meccanismi di identificazione-rimozione⁵⁰ acutamente indagati da Molho⁵⁰, e sarà indubbiamente significativo che le prime

⁴⁸ Ivi, pp. 222 e 418-421.

⁴⁹ Ivi, pp. 88-91 e 394-401.

⁵⁰ M. MOLHO, *Cinco lecciones sobre el "Buscón"*, in *Semántica y poética*, Barcelona, Crítica, 1977, pp. 126-131.

parole attribuite proprio al padre riguardano la "ipocrisia dei nomi":

Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero; aunque tan altos eran sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas⁵¹.

Ecco l'ennesima insidia che si presenta al disilluso scrittore barocco: da un lato la verità, dall'altro la verità nominata, tradita appunto dalla nominazione: l'inganno della lingua è il primo dei tanti inganni dell'apparenza. Ognuno di questi giochi, non certo puro sfoggio verbale, come pareva a Lázaro Carreter⁵², andrà dunque considerato dal lettore con accortezza. Se la picaresca è stata definita da Claudio Guillén "semplicemente la confessione di un bugiardo", questa menzogna è ben evidente agli occhi di Pablos. Nella lettera di dedica egli dice di prendere in mano la penna "por no dar lugar a que otro (como en casos ajenos), mienta"⁵³: se la falsificazione ci deve essere, essa sarà dunque assunta in prima persona dallo stesso protagonista al momento di farsi narratore.

2.4. Parrebbe dunque che il viaggio della picaresca segni un massimo grado di adesione alla realtà; certo è il più lineare dal punto di vista della struttura narrativa. Ma già la *Segunda parte del Lazarillo* di Anversa, del 1555, sfuma verso il fantastico: il naufragio di Lázaro, il viaggio alla grotta marina, e la trasformazione del protagonista in tonno, ci ricordano che nel 1513 era apparsa la traduzione dell'*Asino d'oro* di Apuleio dovuta a Diego López de Cartagena.

E ben altri meticciamenti si danno nei primi anni del secolo seguente, fino al *Cojuelo*, che viene pubblicato nel 1641. Testo su cui vale la pena di intrattenersi, come compendio di tutti i viaggi possibili, tanto elusivo da aver generato le più svariate chiavi di lettura⁵⁴, intessuto di rimandi

⁵¹ QUEVEDO, *Il trafficone*, cit., p. 86.

⁵² F. LÁZARO CARRETER, *Originalidad del "Buscón"*, in *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid 1977, pp. 77-89.

⁵³ QUEVEDO, *Il trafficone*, cit., p. 78.

⁵⁴ Si veda la rassegna presente in LAURENTI, *Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca*, cit., pp. 445-450; le analisi fornite in G. PEALÉ, *La anatomía del género anatómico*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 1977; e la recente lettura di S. MAZZARDO, "El Diabolo Cojuelo" e la critica: un percorso interpretativo, in "Quaderni di Lingue e Letterature", 18, 1993, pp. 443-459. Ripeto alcune osservazioni che ho stilato in "Mosqueteros míos, jueces de los

intertestuali ai *Sueños* di Quevedo, o al *Buscón*, vera e propria miniera di riferimenti letterari (a Luciano, Apuleio, Ceesare, Seneca, Lucano, Tito Livio, Galileo, Garcilaso, Boscán, Sánchez de Badajoz, Góngora, Lope de Vega), che lo propone come esempio evidente di meta-letteratura⁵⁵.

Maschere satiriche, caratteri lucianeschi, don Cleofás ed il suo diavoletto; e in effetti Luciano e la satira di Menippo vengono ricordati esplicitamente da Vélez nel momento di scoprire "la carne del pastelón de Madrid" dall'alto della chiesa di San Salvador⁵⁶. Per questo la "decifrazione" del testo diventa momento fondamentale; e Vélez si rallegra nel famoso prologo di dirigersi a un lettore accorto, e non ai deprecati *mosqueteros*, passivi e stolidi fruitori dei testi teatrali che per tutta la vita ha compesto. Testo *scriptible*, e non solo passivamente *lisible*⁵⁷, il *Diabolo Cojuelo*: Vélez suggerisce nella sua *Carta al lector* di assumerlo con un atteggiamento attivo; e la sua esortazione sfrutta proprio la metafora del movimento, dei "passi" da dare, o meglio delle "zoppicate" da seguire, poiché non in capitoli si scandisce l'operetta, ma in "trancos":

Como es *El diabolo Cojuelo*, no lo reparto en capítulos, sino en trancos. Suplicote que los des en su leyenda por que tendrás menos que censurarme y yo que agradecerle⁵⁸.

Il che vuol dire giocare con le forme letterarie e le strutture, rompendole e dando ad esse un nuovo senso, risemmatizzandole con la necessaria complicità del destinatario. Così Vélez può portare fino all'estremo limite il gioco APPARENZA/REALTÀ. Dalla chiesa di San Salvador è una specie di "Gran teatro del Mundo" quello che si svela

aplausos cómicos...": "El diabolo Cojuelo" y el teatro, in *IV Congreso de Historia de Ecija* "Luis Vélez de Guevara y su época", 1994, Sevilla 1996, pp. 63-77. Per una più puntuale lettura vedi qui *infra* l'intervento di S. Mazzardo.

⁵⁵ Nella "Carta de recomendación al cándido o moreno lector", Vélez allude alla dedica parodica del *Mundo por dentro* di Quevedo, dove appare lo stesso gioco dilogico: "Al lector, como Dios me lo depare, cándido, púrpuro, pío o cruel, benigno o sin sama": F. DE QUEVEDO, *Los sueños*, Ed. de I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991, p. 271. Quindi fin dagli apparati para-testuali Vélez situa il suo testo in una modalità di scrittura coscientemente allusiva ed offre concrete chiavi di analisi.

⁵⁶ L. VÉLEZ DE GUEVARA, *El Diabolo Cojuelo*, ed. E. Miralles, Barcelona, Planeta, 1986, p. 20: "Don Cleofás, desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid, mal año para Menipo en los *Diálogos* de Luciano, te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española...".

⁵⁷ R. BARTHES, *S/Z*, Paris 1970, p. 10.

⁵⁸ VÉLEZ DE GUEVARA, *El Diabolo Cojuelo*, cit., p. 7.

agli sguardi di don Cleofás e del suo compagno, con echi evidenti dell'Arte Nuevo:

Advierte que quiero empezar a enseñarte distintamente, en este teatro donde tantas figuras se representan, las más notables, en cuya variedad está su hermosura⁵⁹.

Ma ora si tratta di un teatro dove la falsa apparenza può essere smascherata⁶⁰; il diavolo solleva i tetti delle case e rovescia il DENTRO in FUORI; vola per lo spazio con il suo accolito e cambia il BASSO in ALTO; infine da Siviglia torna alla capitale attraverso lo specchio magico di Rufina, facendo comparire per arte diabolica la sfilata del nobiltà sulla Calle Mayor di Madrid, e rompendo quindi l'opposizione VICINO/LONTANO⁶¹.

Se la linea del viaggio della picaresca è una retta, e quella della *cortesana* è una linea curva, quella del *Cojuelo* è una linea frammentata e rotta, senza certezza. A questa perdita di certezza e di continuità allude anche il congedo: "A los que fueren entonces del mes y del año, y tal y tal y tal"⁶². L'autore si arrende alla forza della scrittura, cosicché la lettera al lettore non la firma solo l'autor, ma "el autor y el texto".

2.5. Già si identifica dunque una variante morfologica della narrazione che la spinge verso una lettura simbolica dello spazio, verso un mondo ricostruito. Certo a questa lettura aveva abituato il viaggio della pastorale⁶³, con le sue marcate connotazioni simboliche: nella *Diana* Sireno, Sylvano, Selvagia, Felismena e Belisa si avviano al Palazzo di Felicia; nella *Diana enamorada* Ismenia, Marcelio, Polidoro e Clenarda vengono guidati al Tempio di Diana; i pastori della *Galatea* si dirigono alla valle dei Cipressi, nella *Arca-dia* Anfriso, Cardenio e Frondoso dalla grotta di Polinesta vanno al Palazzo della Sapienza ed al Tempio del Disegno. Senza contare altri percorsi, ben più magici ed onirici, come quelli studiati da Pilar Berrio⁶⁴.

⁵⁹ Ivi, p. 23.

⁶⁰ Ivi, p. 29: "es papel que ha hecho con otras diez u doce y lo ha representado mal".

⁶¹ Si veda *infra* la lettura di S. Mazzardo.

⁶² Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p. 7.

⁶³ "Los pastores, cuando no son contemplativos y se dan a la práctica del canto lírico, son por esencia caminantes": Egido, *Contar en la "Diana"*, cit., p. 153.

⁶⁴ P. BERRIO, *El viaje imaginario en la novela pastoril española*, in *La parodia. El viaje imaginario*, cit., pp. 315-325.

In testi intermedi, di difficile collocazione, come la *Fortuna de amor* di Antonio de Lo Frasso (1573), si verificano poi percorsi misti, nello stesso tempo fantastici e concretissimi (scenografie immaginarie le chiama María Roca), attraverso le terre sarde di Alghero e una Barcellona idealmente ricostruita⁶⁵.

È questa la chiave di lettura che applicherai anche al *Peregrino en su patria*, la cui classificazione, come si sa, ha destato perplessità⁶⁶. Certo una serie di apparati sottolinea il suo valore simbolico e devozionale: la scena iniziale del naufragio sulle coste catalane, lo svolgimento durante l'anno santo del 1600, il percorso che si snoda attorno ai grandi centri di culto mariano (Monserrat, El Pilar, Guadalupe), la presenza dei quattro *autos sacramentales*. Ma ecco le circostanze esistenziali dello stesso autore che si stratificano nel testo; così le sue intenzioni di mettere ordine nella propria produzione drammatica si riflettono nel famoso catalogo iniziale delle commedie composte, come nella menzione finale (molto meno sottolineata) delle dieci commedie rappresentate, con le lodi ai capocomici⁶⁷; è la vita di Lope che traspare in filigrana dalle mosse letterarie, e che diventa supporto per l'inserimento dei passaggi lirici, così che il lettore è legittimato ad usare meccanismi di decifrazione biografica. Testo ambiguo e trasgressivo, come tutti quelli del Fénix, che varrebbe la pena studiare da una nuova e diversa prospettiva.

Certo è che il viaggio della *bizantina*⁶⁸ assume la con-

⁶⁵ A. DE LO FRASSO, *Los diez libros de Fortuna d'Amor*, introduzione di M. Roca, Sassari, Delfino, 1992. Mi sembra interessante segnalare come questa stessa commissione si dia nel *Viaje del Parnaso*: cfr. T. CIRILLO, *Topografie reali e topografie immaginarie nel "Viaje del Parnaso"*, in *Atti della V Giornata Cervantina*, Venezia 1995, in stampa.

⁶⁶ La classificazione nel romanzo *bizantino* come si sa è respinta da J. B. AVALLE ARCE (introduzione a L. DE VEGA, *El peregrino en su patria*, Clásicos Castalia n. 55, Madrid 1973, pp. 28-31): egli vede invece nel protagonista il simbolo del cristiano nel faticoso cammino della vita, e ne fa il prototipo del romanzo post-tridentino. In data successiva vedi J. LARA GARRIDO, *La estructura del romance griego en "El peregrino en su patria"*, in *Edad de Oro*, III, 1984, pp. 123-124.

⁶⁷ *El peregrino*, cit., pp. 57-63, 481-482.

⁶⁸ Sulla *novela bizantina* ricordo solo: E. CARILLA, *La novela bizantina en España*, in "Revista de Filología Española", 49, 1966, pp. 275-287; M. A. TEJERO, *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988; A. BAQUERO ESCUDERO, *La novela griega: proyección de un género en la narrativa española*, in "Rilce", VI, 1990, pp. 19-45 (dove si troverà raccolta anche la bibliografia settoriale anteriore).

notazione di pellegrinaggio⁶⁹, quindi di un itinerario che ha già un tappa finale assegnata. A illuminarci sulle caratteristiche di questi *itinerari* tesi alla loro conclusione interviene la lettura magistrale di Molho:

A la différence du récit épisodique où le temps est vecteur d'événements qu'aucune terme spatial ne limite, le roman itinérant ou à périples instaure un temps téléonomique dont la tension ne se relâche jamais... et qui apparaît ordonné en fonction d'une finalité limitative spatialement représentée... En fait, la structure linéaire est l'objet, aussi bien dans Héiodore que chez Cervantès, de savantes brisures qui sont autant de récits dans le récit... Or, ces interférences, prises chacune en soi ou dans leur ensemble, font sens: elles apportent l'image d'un contre-univers obscur et passionnel opposable à celui, immarcescible, qu'emportent ou fond d'eux-mêmes les pèlerins⁷⁰.

È dunque il contro-viaggio, che le digressioni aprono nel viaggio chiuso della peregrinazione⁷¹, a dipingere un contro-mondo: nella barbarie simboleggiata dal nord può tuttavia istallarsi la saggezza, come la violenza può apparire in ogni dove; il contro-mondo non ha un luogo geografico, ma è dentro gli uomini.

E una costruzione ancor più ferreamente allegorica sotterrà il cammino di Critilo e Andrenio nel *Criticón* di Gracián, che segna la metà del secolo, pubblicato com'è a Zaragoza nel 1651. Già la denominazione dei capitoli come "crisis" ci introduce alla lapidaria scansione di un universo che potrà essere indicato come Spagna, Francia, Italia e Germania, ma che è essenzialmente ed espressamente le sponde della vita umana e dell'apprendimento della "cultura" da parte dell'uomo di "natura". Critilo visita Arranquez o l'Escorial, ma anche, a Madrid, La Feria del Mundo. Si passano i Pirinei e si arriva in terra di Francia, ma si è anche imprigionati nella Cárcel de Oro per Interés,

⁶⁹ A. VILANOVA, *El peregrino andante en el "Persiles" de Cervantes*, in "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", XII, 1949, pp. 97-159. Si veda la bibliografia sul pellegrinaggio offerta da Avallé Arce nella citata introduzione al *Peregrino*; vale la pena di ricordare S.C. CHEW, *The Pilgrimage of Life. An Exploration into the Renaissance Mind*, New Haven-London 1962; J.S. HAHN, *The Origins of the Baroque Concept of "Peregrination"*, Chapel Hill 1973.

⁷⁰ M. DE CERVANTES, *Les travaux de Persille et Sigismonde*, Traduit et présenté par M. Molho, Paris, Corti, 1994, pp. 15, 19.

⁷¹ Talora "viaggi nel viaggio": vedi a questo riguardo M. Roca, *El viaje hacia el marido. Posibles huellas del "romancero" en el "Persiles"*, in "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", XLIII, 1991-1992, pp. 153-163.

e salvati ci si reca nella Casa di Sofisbella, dove si assiste al Consejo General del Mundo; ci si allontana dalla Francia ed il Valeroso fornisce armi tratte dalla Armería del Valor perché i protagonisti possano giungere alla casa di Virtelia; essi ascendono le Alpi di Vejecia e ne visitano il palazzo con tutti gli orrori della vecchiaia; in Germania è collocato il palazzo della Allegría, dove la Embriaguez cattura Andrenio; in Italia sarà situato il palazzo della Apariencia, la Corte del Saber Prudente, il palazzo della Soberbia, la corte della Nada, custodita dall'Ozio e dal Vizio... e così via fino all'arrivo nell'Isola dell'Immortalità, dove i due viandanti vengono condotti dal Merito, che indica loro la Mansión de la Eternidad. Leggibili insomma le ipostasi, derivate dall'armamentario consueto dei Secoli d'Oro.

Certo ben poco da spartire con il viaggio della picaresca, a cui si è voluto accostarlo⁷²; se Montesinos ha parlato di un "palatino desnovelizarse de la novela"⁷³, questo si potrebbe definire un viaggio che progressivamente perde il suo viaggiare, un viaggio immobile, retto dall'unico progresso del "desengaño". Romanzo iniziatico a struttura itinerante, si è detto, ma si tratta di una iniziazione che mostra i suoi ingranaggi, diretta non a due personaggi in senso stretto, ma a due "paradigmi"⁷⁴, una iniziazione che non si effettua più attraverso avvenimenti, ma attraverso un *iter* concettuale intessuto di precisi riferimenti alle fonti utilizzate, motivi letterari a cui non si dà "el menor desarollo anecdótico ni provocan la más elemental peripecia"⁷⁵.

2.6. E così, attraverso il viaggio come metafora e simbolo di un percorso ben più avventuroso e problematico, si giunge all'ultimo viaggio, quello che proietta il viaggiatore in un altro mondo, fuori da questo mondo⁷⁶. Il mondo

⁷² J. MONTESINOS, *Gracián o la picaresca pura*, in *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1970, pp. 141-158.

⁷³ Ivi, p. 141.

⁷⁴ J.M. BLECUA, *El estilo del "Criticón" de Gracián*, in *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 139-141.

⁷⁵ F. GONZÁLEZ OLLÉ, *Forma literaria y contenido doctrinal a propósito de la interpretación del "Criticón"*, in *Estudios sobre la literatura y el arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, II, Granada, Ed. Universidad, 1979, pp. 109-138.

⁷⁶ Per questi viaggi si dovrà naturalmente far riferimento a C. SEGRE, *Fuori del mondo*, Torino, Einaudi, 1990. E per il *coré* ispanico che ci interessa A. EGIDO, *La cueva de Montesinos: la tradición erasmista del ultramundo*, in *Montesinos y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994, pp. 137-178; *La de Montesinos y otras cuevas*, ivi, pp. 179-222.

della follia, naturalmente, di cui non sarà il caso di occuparsi qui; o il mondo del sogno. Si pensi a *La república literaria* di Saavedra Fajardo, ben poco citata, forse proprio per le sue caratteristiche "stravaganti", che ne hanno fatto anche un caso bibliografico⁷⁷. Testo di riflessione sul sapere, con evidenti debiti alla tradizione lucianesca, esso si struttura appunto attorno ad un viaggio onirico, per una città ideale singolarmente simile alla Salamanca del tempo, con una guida sagace (Marco Varrone, sostituito improvvisamente dal professore bolognese Virgilio Polidoro): ancora una volta la riflessione teorica e precettistica sceglie la struttura itinerante, come nelle miscellanee di Rojas e Suárez de Figueroa. Ma anche per addentrarci in questi viaggi del mondo sognato, o del mondo pensato della dottrina e della poetica, dovremo aspettare altri momenti.

Tuttavia bisognerà concludere almeno con un accenno al viaggio nel mondo dei morti, se non altro perché il Secolo d'Oro spagnolo può contare su una delle ultime riposte del viaggio di Owen⁷⁸: la *Vida y Purgatorio de San Patricio* di Juan Pérez de Montalbán. Quando la tradizione del Purgatorio di San Patrizio giunge a Montalbán è già passata attraverso una acclimatazione controriformistica attestata dal trattato di O' Sullivan, stampato nel 1621, che costituisce la fonte diretta dello scrittore spagnolo. La visione di Owen (Montalbán lo chiama Ludovico Enio), riceve nelle pagine dello spagnolo un assetto completamente nuovo.

Montalbán infatti inizia la sua narrazione con la vita del prototipo positivo, il *sanctus*, che presenta come paradigma di ogni perfezione, a cominciare dalla sua esemplare famiglia (il padre sceglie il matrimonio come correttivo alle irrequietezze giovanili, e subito dopo la nascita dei figli i due sposi abbracciano la perfezione della vita mona-

⁷⁷ Come si sa la *República Literaria* fu pubblicata postuma nel 1655 e sotto la falsa attribuzione a Claudio Antonio de Cabrera. Ma esistettero almeno tre manoscritti e si identificano due redazioni. La edizione dovuta a V. GARCÍA DE DIEGO, *Clás. castellanos* n. 46, Madrid 1973 è ben lungi dall'essere critica; lo stesso dicasi di quella curata da J. DOWLING, Salamanca, Anaya, 1967: sarebbe opportuno che vi si attendesse con i consueti strumenti ecdotici.

⁷⁸ Si noti che già agli inizi del secolo successivo Afán de Ribera relega il testo a lettura del perfetto bigotto, mentre Feijoo contesterà la veridicità del Purgatorio di San Patrizio, sottoponendolo a una analisi critica e declassandolo al rango di curiosità letteraria: J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Vida y purgatorio de San Patricio*, Intr. a cura di M.G. Profeti, Pisa 1972, pp. 48-49. A questa introduzione rimando per una biografia del tema, e l'ampianto delle argomentazioni qui di seguito esposte.

stica). Rapito sedicenne da alcuni pirati mentre si trova virtuosamente sulla riva del mare nativo "rezando el salterio"⁷⁹, viene portato nell'estremo nord irlandese, dove viene venduto a un potente principe. Rivela un sogno premonitore al padrone, e quindi può riprendere la propria vita di asceti e di preghiera; da un altro sogno viene stimolato alla predicazione, ed il proprio angelo custode gli mostra un tesoro in una grotta, con il quale può pagare il riscatto. Inizia un viaggio di formazione attraverso la Francia, con consultazioni a San Germano e a San Martino, vescovo di Tours, fino a che si imbatte in un santo penitente che gli mostra la vita edificante di un gruppo di eremiti. Ascolta poi la storia del cenobio, istituito da San Benedetto, e di come Cristo stesso, sotto forma di peregrino, avesse predetto l'arrivo di un "mancebo natural de Hibernia, llamado Patricio" a cui si doveva consegnare un bastone. Riceve dunque l'insegna e si dirige a Roma, dove il pontefice Celestino lo accoglie e lo fa vescovo, inviandolo poi ad evangelizzare la propria patria. Fatto prigioniero dall'incredulo re di Ulidia, nonostante il proprio desiderio di martirio, domanda a Dio un prodigio, e si produce così un terremoto, a seguito del quale i barbari si convertono. Solo il re persevera nel proprio errore e contamina le sacre spoglie: viene perciò bruciato da un fulmine a istanza di Patrizio; ed il prodigio provoca una seconda conversione di massa.

Tutta questa materia forma solo il primo capitolo del trattato di Montalbán; egli la dispone intorno a un asse centrale, costituito dall'incontro con i benedettini e la consegna del bastone, che connota Patrizio come Buon Pastore: da ora egli partirà alla ricerca delle sue pecorelle⁸⁰. Si tratta di un momento ove Montalbán sfrutta ogni sua abilità letteraria; attorno ad esso si dispongono gli episodi della giovinezza e della vecchiaia di Patrizio, con rigorosa simmetria.

Alla vita perfetta ed immobilmemente simmetrica del santo fa da contrappunto la vita del peccatore salvato per bontà di Dio, e l'arco di passaggio tra le due storie esemplari è segnato da quattro capitoli, che insieme hanno a un

⁷⁹ Ivi, p. 103.

⁸⁰ Per le caratteristiche letterarie di questo interludio vedi l'analisi che ne feci ivi, pp. 58-63.

dipresso l'estensione del primo e poco più del sesto, concludendo anche statisticamente il loro porsi come momento unitario. Vi si racconta l'istituzione del Purgatorio di San Patrizio: il santo ottiene da Dio che in un luogo privilegiato, una profonda ed orribile grotta, si possa assistere alle pene infernali, a quelle del purgatorio, ed alla visione della gloria del Paradiso. Vi si dovrà penetrare dopo una serie di pratiche penitenziali, e solo se il "viaggiatore" si manterrà saldo nella fede potrà ritornare a raccontare ciò che ha visto. Altrimenti rimarrà in questi luoghi inferi e sarà dannato per sempre. Montalbán procede ora con richiami patetici, intervallando le parti più direttamente didattiche con passaggi descrittivi e narrativi; vengono descritte con minuzia le pratiche che precedono l'entrata nella grotta; esse culminano con una predica del priore cui è affidata la custodia del luogo e con una processione che accompagna l'avventuroso verso l'orrido.

Non resta che effettuare ora la verifica, su un peccatore dei peccatori, che entra e ritorna per raccontare ciò che ha visto; questi è appunto Ludovico Enio, e la sua figura subisce un fenomeno di enfaticizzazione evidente rispetto alle fonti. Montalbán ne organizza la vita in modo da porla fin dall'inizio in contrapposizione con quella del santo: tutti e due irlandesi, ma lontani dalla patria, il primo per oscuri maneggi dei genitori, il secondo per volontà di Dio, che ne vuole provare la fede; il primo spinto ai suoi viaggi dall'ansia di sfuggire alla giustizia e di condurre a termine i propri inganni, il secondo da una vita di affinamento spirituale; Patrizio vive la sua giovinezza in austera solitudine, rotta solo dalla presenza del proprio angelo custode, Ludovico in compagnia di ribaldi.

Anche qui esiste un asse centrale, costituito dalla seduzione di Teodosia, rapita dal convento e costretta a prostituirsi; una serie di disposti narrativi e di commenti sottolineano un angolo prospettico patetico, che culmina con il completo annullamento della giovane, effettuato attraverso la Povertà. Dopo di che Teodosia inizia la propria rinascita, preludio e prefigurazione di quella di Ludovico, dalla quale infatti la separa un solo paragrafo. Anche questi giunge all'estrema squalifica sociale: l'assassino su commissione, rivestito dalla estrema bruttura del lucro, che equivale all'annullamento della sua identità di cavaliere e della sua irruente generosità ("cólera") sotto la spinta del-

l'interesse⁸¹. Dio dovrà ora intervenire direttamente e macroscopicamente, per porre rimedio alla vita di un tanto squallido peccatore. Si passa così alla seconda parte della storia di Ludovico, che assume un andamento ben diverso rispetto alla stringata condotta narrativa della perversione: le avventure accadranno nel chiuso cerchio dello spirito e potranno essere indagate e descritte solo attraverso il discorso diretto, l'introspezione, l'effusione, l'esclamazione retorica; ed applicate all'intero genere umano attraverso l'astrazione della pausa riflessiva.

Fin ora la struttura del trattato appare delineata con chiarezza e con una sua simmetria: le due biografie, unite da un arco di passaggio di quattro momenti, due dei quali didattici e due descrittivi; ognuna delle due vite esemplari tripartite da un momento centrale più disteso ed effusivo. Ma l'autore barocco sente il bisogno di insistere sui tormenti e sul premio finale, e dilata la narrazione del viaggio ultramondano per tre capitoli, che tra l'altro non corrispondono esattamente ai tre stati dell'anima, dato che dopo la presentazione del purgatorio assistiamo ad una duplicazione delle pene infernali. E lo squilibrio è ovviamente il derivato della posizione edificante assunta dall'autore: l'insistenza dovrebbe produrre un moto di orrore nel lettore e rafforzarlo nel suo proposito di fuga dal male.

La relazione del viaggio ultraterreno viene effettuata in prima persona da Ludovico, e l'esame dei mezzi retorici e del riassetto della materia rispetto alle fonti rivela una serie di dati significativi⁸². Innanzi tutto l'impressione di rozzezza che promana dalla descrizione infernale sembra volutamente perseguita, e risiede nell'estrema povertà dei mezzi espressivi e formali che l'autore sceglie, dal momento che non è suo interesse fare sfoggio di artistiche raffinatezze, quanto colpire con l'immediatezza della rappresentazione. Poi, nel momento della purgazione, l'autore si sovrappone al narratore; Montalbán toglie la parola al suo protagonista per inserirsi con tutto il peso di un commento che culmina in un presente profondamente implacante ed in una linea dimostrativa stringente⁸³: all'autore preme infatti ora di mettere in rilievo non tanto la crudeltà

⁸¹ Ivi, pp. 142-143.

⁸² Ivi, pp. 78-88.

⁸³ Ivi, p. 74.

delle pene sofferte, quanto la facilità con cui ciascuno può trovarsi nella situazione di purgante. Toccata l'acmé affettiva, ed obbedendo alla tecnica dell'*abbreviato*, la parentesi della purgazione viene bruscamente chiusa con un passaggio simmetrico a quello introduttivo.

E la beatitudine eterna si configura come spettacolo, momento privilegiato della vita barocca: in un curato giardino all'italiana (o scenario per festa calderoniana?), sul cui sfondo balugina la fantasmagorica città d'oro e diamanti del Paradiso, si disegna una ben organizzata processione, e qui gli strati sociali acquistano il definitivo e supremo spicco, come nella processione del Corpus Domini a Madrid. Si tratta indubbiamente di uno spettacolo coreografico: ecco infatti il coro degli angeli, con i loro strumenti gustosamente enumerati, ecco San Patrizio che avanza a ricevere il peccatore salvato, affiancato da un altro arcivescovo, comparsa sconosciuta e muta, che ha l'unica funzione di fare da *pendant* simmetrico, ed accompagnare Ludovico verso la porta celeste, in un elegante passo a tre.

Dunque ciò che più colpisce di questo viaggio ultraterreno può essere la massiccia struttura trimembre che si ripete e si organizza ripetutamente intorno ad un nucleo effusivo: la struttura triadica che si instaura nel sec. XII⁸⁴ si risemantizza ora con la tendenza al coinvolgimento del destinatario, tipicamente barocca. L'opera, nonostante questa oscillazione ternaria, perde comunque una organizzazione simmetrica: basta pensare alla linea ondulante tra descrizione e didassi che sostanzia il passaggio dalla vita di Patrizio a quella di Ludovico, basta pensare alla posizione eccentrica della raffigurazione della gloria, che viene quasi scalzata dal suo posto tradizionale di terzo momento a causa della replica didascalica delle prove infernali (reiterate prima e dopo il purgatorio); basta riconoscere nel capitolo conclusivo una serie di gradini, costituiti dalla descrizione paesaggistica, letteraria e diffusa che si apre alla scenografia, dalla meditazione di Ludovico sulla malvagità del mondo, dall'intervento in prima persona di San Patrizio, e dal ritorno del peccatore redento tra i viventi, per ricavarne la sensazione di un sostanziale squilibrio (barocco?) nella struttura dell'opera.

Ma la caratteristica più evidente è data proprio dalla

⁸⁴ Cfr. SEGRE, *Fuori del mondo*, cit. p. 21.

proliferazione dei viaggi. Se già nell'originale la discesa nella grotta irlandese, ed il passaggio attraverso i tre luoghi (dannazione, purgazione e gloria), è seguita da un pellegrinaggio in Terra Santa, ora un reticolo di percorsi e di itinerari circonda il viaggio oltremondano, e ripropone lo schema dello spostamento come portante e fondamentale nella forma del mondo del secolo XVII. La deformazione dei modelli epistemici ed archetipi sotto la spinta della storia mi pare evidente⁸⁵.

Ma sarà bene chiudere per ora questa mappa del continuo "andare" per la selva intricata dei Secoli d'Oro. E chiuderla lanciando uno sguardo verso il *coté* poetico: non è certo per caso la prima parola del poema di Góngora, il cui protagonista girovaga per boschi, piani, fiumi e colline, è "pasos":

Pasos de un peregrino son, errante
cuantos me dictó, versos, dulce musa:
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados.⁸⁶

⁸⁵ Ivi, pp. 11-23.

⁸⁶ L. DE GÓNGORA, *Soledades*, in *Obras completas*, ed. J. e I. MILLÉ JIMÉNEZ, Madrid, Aguilar, 1972, p. 633. Si veda A. VILANOVA, *El peregrino de amor en las "Soledades" de Góngora*, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid 1952, pp. 421-460; e la lettura magistrale che ne fa M. MOLHO, *Soledades*, in *Semántica y Poética*, cit., pp. 39-81. Di recente se ne è occupato J.P. ETIENNE, *Los "pasos perdidos" del peregrino en las "Soledades" de Góngora*, in *Forme dell'esilio*, Atti del Convegno, Venezia 1995.

significare 'morale', né tantomeno 'conveniente'. Esemplare è quel che si vede dall'esterno. E che cosa si vede dall'esterno? Che Vossignoria non ha amanti e non se ne va a birboneggiare. Va bene, ma non basta. Bisogna essere esemplari anche davanti al Signore, che è colui che castiga o premia. Il Signore non dà figli a Vossignoria. Perché?»

«È quel che dico anch'io: perché?»

Il cappuccino, il viso illuminato dai candeloni, sollevò il Cristo di metallo che stringeva nella mano destra.

«Eccolo, crocifisso per noi. Che fa Vossignoria per ripagarlo di questo sacrificio?»

Il primo ministro guardò il Cristo alzato; poi piegò il capo e lo scosse a destra e a sinistra.

«Niente di speciale. Sono un uomo come tutti.»

«Noi mortali non possiamo mai sapere che cosa pensa il Signore, ma noi persone istruite possiamo ricavare qualcosa dall'analisi delle circostanze. Per questo, Eccellenza, ho detto che bisogna 'forzare la mano' al Signore.»

«E io non ho capito.»

«Forse nemmeno io. Se ci penso, non capisco tutto, ma per qualcosa l'avrò pur detto e non sarà invano: forziamo la mano al Signore, ma a patto che Vossignoria e, soprattutto, sua moglie, rinunciate al piacere. A questa condizione, io oserò fare qualcosa da cui spero di ottenere rimedio.»

«Qualcosa... cosa?»

«Se Vossignoria me lo permette, lo rivelerò solo domani. Fino ad allora, sia casto.»

* * *

Il convento dei francescani era stato costruito attorno a un leccio, che vicino al tronco offriva una panca di legno per far riposare, ma non troppo, le natiche di chi desiderava un riparo dal sole. Ad accorrere a quell'ombra erano soprattutto i giovani, ma, subito dopo il calar del sole, nessuno osava sedersi né quasi attraversare il chiostro: correva infatti voce che dopo il tramonto, in quella penombra, padre Rivadesella mantenesse le sue relazioni con il maligno. Padre Rivadesella non lo chiamava mai in quel modo: preferiva dire «il mio interlocutore misterioso», anche se di tanto in tanto si permetteva dei giochini nomenclatori, solo mentali, che aveva appreso da bambino nella sua lontana Asturia, come chiamarlo il «*Trasgu*». Quella sera d'autunno, a causa della sessione del Santo Tribunale, il padre aveva fatto tardi. Quando attraversò la ghiaia del giardino, temeva che il *Trasgu* se ne fosse già andato, spazientito da tanta attesa. Sedette comunque nella parte più tenebrosa ed ebbe il tempo di pregare e di chiedere al Signore la protezione di cui la sua anima, e forse anche il suo corpo, avevano bisogno per restare vicini al diavolo senza subir danno. Non era una preghiera lunga, per quanto intensa; gli rimase ancora tempo per perdere la pazienza e prendere la decisione di attendere ancora qualche minuto, diciamo per cortesia, e poi di andarsene. Il suo sguardo scrutava l'oscurità, la perforava, in cerca di qualcosa nella cui forma o nel cui corpo potesse essersi nascosto il *Trasgu*, il quale non si presentava mai sotto il medesimo aspetto, anche se non si era mai servito di oggetti vili o sgradevoli: poteva essere un gallo che saliva sulla panca e strusciava la cresta contro l'abito del frate, un uccelletto che gli si posava in grembo, un cane di buona taglia

che gli leccava i sandali. Una volta era diventato il ramo più lungo del leccio, un'altra un refolo di vento, quasi corporeo. Mai un animaletto schifoso, un rospo o un millepiedi. I rapporti tra i due, almeno da parte del *Trasgu*, erano sempre stati cortesi. Per contro, padre Rivadesella, supponendo che il diavolo mancasse di olfatto, non evitava di fare aria, se gliene veniva voglia.

Il frate stava già per andarsene, quando gli parve che, alla sua sinistra, l'oscurità si facesse più compatta e prendesse una forma quasi umana, di un uomo molto alto e distinto, che si era seduto al suo fianco e aveva accavallato le gambe. Padre Rivadesella si segnò e disse a voce alta: «Ave Maria Purissima».

Il *Trasgu* gli rispose: «Non fare l'imbecille. Se la tua fosse fede, mi metterei a tremare: ma è superstizione, quindi non mi dà nessun fastidio.»

«L'abitudine è abitudine.»

«A volte però te ne dimentichi.»

Era vero, ma solo da un certo punto di vista: l'abitudine a quelle conversazioni aveva tolto a padre Rivadesella la paura degli inferi e aveva privato la scena di ogni drammaticità. Parlava con il diavolo con la stessa tranquillità con cui avrebbe chiacchierato con un vecchio amico, e le parole che si scambiavano erano quelle usuali del braccio secolare; di modo che il frate si mise le mani in tasca e si grattò le cosce, che gli pizzicavano dal caldo.

«Già saprai che razza di pandemonio hai montato nelle ultime ore.»

«Ne so qualcosa, ma io non c'entro. Torno da un lungo viaggio, sono ancora affaticato e sono convinto, se già non lo fossi stato, che gli uomini sono stupidi a tutte le latitudini.»

«Ma la tua presenza a corte si è manifestata in di-

versi modi, per farsi notare, diciamo così, da tutte le persone di buon senso. Stanotte il parroco di San Pietro ti ha visto fluttuare in cielo: non puoi lamentarti, perché gli sei sembrato un bel ragazzo che, al suo passaggio, lasciava nell'aria una scia argentata.»

«Il parroco di San Pietro è un vecchio rimbambito che ha le travegole. La notte scorsa non ho fluttuato nell'aria, non ci sono state coppie di stregoni fornicatori, niente di quanto quel povero vecchio ha detto d'aver visto. La verità è che con quel suo cannocchiale, a vederle più da vicino le nuvole gli sembrano dei draghi. Ti posso assicurare che la notte scorsa nel cielo della corte non c'erano demoni.»

«E quella fenditura in calle del Pez, da dove uscivano i miasmi sulfurei e mefitici dell'inferno?»

«L'inferno non è al centro della terra, come raccontano e dici anche tu nelle tue prediche, e non c'è nessun tipo di combustibile. L'inferno è freddo.»

Padre Rivadesella rabbrivì e tacque. Quando si riprese, chiese:

«E allora, dove si trova?»

«L'inferno non *'si trova'*, è.* Come il cielo.»

«Non capisco.»

Era spuntata la luna, che divideva in due la scena: una metà del chiostro nelle tenebre, l'altra metà illuminata. Il riflesso permetteva a padre Rivadesella di percepire i contorni dell'ombra alla sua sinistra, che, sempre a gambe accavallate, muoveva le mani. Forse

* Qui e nei paragrafi successivi lo scrittore gioca sul diverso significato che hanno nella lingua spagnola i verbi *ser* (= essere, relativo alle qualità permanenti) ed *estar* (= essere, trovarsi, relativo a qualità o condizioni transitorie). (N.d.T.)

aveva la barba appuntita, o forse no; forse aveva i capelli che gli cadevano sulle spalle, come un qualsiasi cavaliere.

«Se sostenessi questa tesi davanti a un tribunale, mi manderebbero sul rogo.»

«Dipende. Se la disputa si svolgesse in latino, forse; ma, in lingua romanza, le differenze tra l'essere e il trovarsi sono molto evidenti.»

«Sì, ma le dispute teologiche si svolgono in latino.»

«Anche in quella lingua è possibile distinguere tra essere e trovarsi.»

«Ma non con altrettanta chiarezza.»

Il frate si agitò, inquieto.

«È questo il tema del nostro incontro di oggi?»

«Il tema sei tu a proporlo.»

«Quel che oggi preoccupa tutti noi teologi è questa voglia del re di vedere la regina nuda.»

«Dal mio punto di vista, la cosa è priva di importanza. Che cosa cambia se la vede nuda o in camicia da notte?»

«Non è peccato?»

«È peccato solo quel che si fa con l'intenzione di peccare, e nella coscienza del re una simile intenzione non c'è. Si tratta di una semplice curiosità, di un desiderio legittimo.»

«Legittimo?»

«Perché no? A me, per il momento, non ne viene niente, né bene né male, e suppongo che per l'altro sia la stessa cosa. In queste faccende, di solito, andiamo d'accordo.»

«Allora, che il re veda o non veda la regina nuda non influisce sull'arrivo dell'armata a Cadice e sulla sconfitta delle nostre truppe nelle Fiandre?»

«L'arrivo delle navi a Cadice dipende solo dal fatto che gli inglesi facciano in tempo a impedirlo, e la sconfitta delle armate spagnole nelle Fiandre è legata alla qualità degli armamenti, alla disciplina delle truppe e alla disposizione dei contendenti. Dati questi fattori, vincerà il generale che li saprà usare meglio.»

«Dunque, la preghiera non conta? In tutte le chiese di questi regni si prega per la fortuna della monarchia.»

«Sì. Senza porsi il problema se sia una cosa giusta o ingiusta quel che voi chiamate 'fortuna della monarchia'. Il Signore ascolta solo le preghiere che implorano la pietà e la giustizia, e voi non siete né giusti né pii. Siete soltanto cattolici.»

«E tu, non lo sei?»

«Sì, però a modo mio. Intendo dire che lo sono alla rovescia.»

Padre Rivadesella si grattò la testa in silenzio, ma nella sua mente si faceva strada a fatica una domanda rischiosa. Più che una domanda, la richiesta di una conferma.

«Dunque, che il re veda o rinunci a vedere l'ombelico della regina è irrilevante.»

«Per Dio come per me non ci sono re o vassalli, ma solo uomini e donne. Tantomeno ci sono Stati o monarchie. Avete inventato tutto voi e pretendereste di coinvolgerci nelle vostre beghe. Ma per noi non ci sono né ugonotti né cattolici, né cristiani o turchi, ma solo uomini di buona o di cattiva volontà. Quelli di cattiva volontà toccano a me, e ne sono già sazio.»

Padre Rivadesella aveva continuato a segnarsi, più volte; quando il maligno terminò la sua perorazione, era a metà di un segno della croce.

« Hai letto sant'Agostino? » chiese al *Diañu*, e questi gli rispose: « Quello lì, per esempio, è uno che mi è sfuggito di mano per puro miracolo. Sì, l'ho letto: in parte ha ragione, in parte no. »

« Neghi dunque la Provvidenza? »

« L'intendo in altro modo, che poi è quello corretto, per quanto ne capisco. Non dimenticare che avrò pur perduto il favore dell'altro, ma le mie buone qualità sussistono. Dopo di lui, sono l'essere più intelligente. »

Subentrò un gran silenzio, che oscurò ancor di più il giardino, forse perché una nube furtiva aveva coperto la luna. Padre Rivadesella, nel suo intimo, se la godeva di quelle circostanze che gli permettevano di dialogare a quattr'occhi con l'essere più intelligente del creato, dopo Dio, senza bisogno di tutti quei vincoli, quelle ascese, quei sacrifici ai quali si sottoponevano coloro che parlavano con Dio: colloqui dai quali non dovevano cavare gran cosa, almeno dal punto di vista concettuale, a giudicare da quel che scrivevano in estasi e delirio, come se Dio non fosse intelligente, ma solo amorevole. Il cuore di padre Rivadesella non era di quelli che si commuovevano facilmente, mentre la sua mente, da quel momento in poi, sarebbe stata occupata dal nuovo modo di intendere la storia, che escludeva dalla grande battaglia Dio e il diavolo.

D'improvviso, il *Trasgu* disse: « Tutto quel che stai pensando può condurti a conclusioni erranee. Lascia perdere, continueremo un altro giorno. Adesso devo andare a Roma. »

« Che cosa devi fare là? »

« Ho abbandonato il mio laboratorio e le cose del si-

gnorino non stanno andando troppo bene. Voglio darli una mano. »

« Ma non ti basta volerlo, perché tutto si sistemi? »

Il *Trasgu* si alzò: l'oscurità più compatta del suo corpo rivelava una figura snella e flessuosa, per quel poco che si muoveva. A padre Rivadesella ricordò qualcosa; ma, come già quel pomeriggio nella sala dei consigli del Santo Tribunale, l'unica immagine che gli si presentò alla mente fu quella di un gallo.

« I piccoli miracoli mi sono proibiti. Se voglio aiutare qualcuno, devo farlo con i mezzi correnti, e non è affatto facile. »

Tutto era in ordine, a palazzo e nella monarchia: perfino i cortigiani erano raccolti in un salone dove un quintetto napoletano stava suonando. Il primo ministro lanciò un'occhiata alla posizione delle sue carte sopra il tavolo: lo faceva tutte le sere, quando se ne andava, per sapere il giorno dopo se qualcuno vi aveva frugato, e dove. Gli accessi allo studio venivano chiusi dall'interno; lui uscì da una porticina e se ne mise in tasca la chiave. Nel vestibolo dormivano due uscieri; quasi li svegliò dicendo: « A domani! » Al suo passaggio lungo i corridoi ci furono varie levate di cappello, ma le guardie non colpirono il suolo con le alabarde, perché il personaggio che passava non era ancora un Grande e davanti al re doveva ancora togliersi la piuma del cappello. Comunque, lo si salutava con rispetto e lo si guardava con timore. Nella scala che conduceva all'atrio incontrò sua cugina, la prima dama: anche lei se ne stava andando. Le chiese se avesse una carrozza: lei gli rispose di sì. Le chiese se avesse una scorta: lei gli rispose di no.

Le monache cantarono il *Benedictus*... e la porta si aprì per far uscire il primo ministro. Al termine, tornò ad aprirsi per far uscire sua moglie. Era velata, ma stava singhiozzando. Si inginocchiò di fianco al marito e questi la toccò affettuosamente sul braccio. « Non importa. » La messa continuò. Le monache tornarono a cantare e quando il prete diede la benedizione si ritirarono al suo cenno. Anche l'officiante si ritirò. Rimase solo, nel coro e in chiesa, il primo ministro e sua moglie.

« È tutto finito. Andiamo. »

« Avremo peccato? » chiese lei.

« Questo solo il Signore lo sa. »

Cominciarono a scendere la scaletta a chiocciola.

« Tieniti con una mano alla balaustra e mettimi l'altra sulla spalla. »

Così arrivarono in fondo. La nobildonna si appoggiò alla parete.

« Aspetta che mi calmi. »

Continuava a piangere, ma si sentiva felice.

Sbucarono fuori dalla chiesa. Gli archibugieri del corteggio e i domestici a piedi si disposero in ordine. Tra loro li stavano aspettando due nuovi personaggi, coperti dalla polvere della strada, con le piume dei cappelli sciupate. Se ne avvicinò uno e porse al primo ministro una busta piena di sigilli, molto sguaiata.

« Posta dalle Fiandre, signore. »

Poi si avvicinò il secondo, con un plico meno stropicciato: « Posta da Cadice ».

Il primo ministro non sapeva quale aprire per primo, non riusciva a immaginare quale delle due notizie

sarebbe stata la più terribile. Ringraziò i messaggeri e aprì la busta proveniente da Cadice: diceva che la flotta era arrivata incolume nella baia, sebbene quattro fregate della sorta continuassero a combattere contro gli inglesi in una situazione di grave svantaggio. « Meglio male! » Nel secondo messaggio si riferiva che le truppe spagnole avevano ottenuto una grande vittoria sui ribelli protestanti. « Grazie a Dio? » Stava uscendo padre Villacusa: il primo ministro gli porse i dispacci e il padre li lesse.

« È logico, Eccellenza. Per tutto il pomeriggio di ieri, il popolo ha percorso le strade della città invocando la clemenza del Signore. »

« Osservi le date, padre. La vittoria risale a più di una settimana fa e la flotta è arrivata a Cadice l'altorieri, proprio il giorno in cui il re è andato a puttane. »

Il padre cappuccino sollevò orgogliosamente la testa:

« Nella mente di Dio, Eccellenza, il tempo non esiste. Ci ha concesso la vittoria nelle Fiandre e ha favorito l'arrivo della flotta perché conosceva in anticipo le preghiere e i sacrifici del nostro popolo. Io rendo grazie al Signore e lodo la saggezza di chi ha organizzato le proiezioni. Adesso, Eccellenza, converrebbe celebrare il trionfo con un buon autodafé. Ottanta o novanta eretici bruciati sarebbero una buona dimostrazione di gratitudine al Signore ».

« Ma lei sa, padre, che per questo tipo di festeggiamenti bisogna consultare l'opinione del Consiglio di Castiglia. »

« Bah! Due dozzine di nobili che hanno almeno una nonna o una trisavola giudea. Mai fidarsene! Consulti invece l'opinione di una dozzina di ecclesiastici di chiara stirpe e vedrà che sono d'accordo con me. »

Il primo ministro stava per rispondergli, quando sulla porta del monastero comparvero i sovrani, stretti a braccetto, col volto sorridente. Tutti compresero che cosa fosse successo. Prima di avvicinarsi a loro e di rendere grazie, il primo ministro disse al frate: «Comprende come stanno le cose?»

Il frate gli rispose: «Sì, Eccellenza. Le processioni, le discipline, i sacrifici hanno potuto di più sul cuore di Dio che l'animo peccaminoso di questa coppia».

Ma, mentre diceva così, il primo ministro si era avvicinato al re, si era tolto il cappello e posava il ginocchio a terra.

«Alzatevi, conte. E copritevi.»

«Coprimi?» ripeté il primo ministro come trasognato.

«Sì. Voglio che siate il primo a ricevere i benefici della mia felicità. Ma questo non mi impedisce di chiedervi che cosa ci fate qui.»

Il primo ministro gli mostrò i messaggi.

«Signore, vorrei che Vostra Maestà leggesse questi documenti prima di chiunque altro.»

Il re li lesse con calma e attenzione.

«Bene!» esclamò poi. «Finalmente potrò regalare un vestito nuovo alla regina.» Si volse verso di lei. «Guarda, abbiamo trionfato nelle Fiandre e la flotta delle Indie è felicemente approdata a Cadice.»

«Grazie a Dio», gli rispose la regina e, senza pensare che c'era parecchia gente, diede al re un bacio sulla guancia.

La sposa del primo ministro ebbe un brivido. Come le sarebbe piaciuto baciare così suo marito, in pubblico, sulla porta della chiesa! Ma non si azzardò, anche se si avvicinò di due passi e fece il *rendez-vous* ai reali.

Quando il sovrano le ordinò di alzarsi, osò dire: «Grazie, signore, per il favore che avete concesso a mio marito».

«E vedrete in futuro, se le cose continueranno ad andare così.»

Padre Villacusa si muoveva in seconda battuta: cercava un'occasione per intervenire e la trovò, dopo che il re ebbe ordinato che notizie così fauste si celebrassero con grandi festeggiamenti per il popolo: corride e fuochi artificiali, gli spettacoli che preferiva.

«E... un buon autodafé, Maestà, non le sembrerebbe il modo migliore di rendere grazie a Dio?»

«La carne bruciata puzza, padre; e poi, non so come mai, ma il vento porta sempre l'odore all'Alcázar. Non approvo gli autodafé.»

Il cappuccino tornò al ruolo di secondo piano che gli era rimasto, ma già cominciava a macchinare, nella sua immaginazione, il modo di poter partecipare personalmente agli avvenimenti futuri, e, se possibile, di poterli guastare.

Il primo ministro tornò a fianco del re.

«Signore, non vedo la carrozza reale. Vi offro la mia per tornare a palazzo.»

«E tu? Vuoi tornare a casa a piedi?»

«Perché no, Maestà? È qui vicino, e di tanto in tanto è opportuno che il popolo veda alla sua altezza chi lo governa.»

I crocchi sul sagrato di San Filippo non si erano ancora sciolti, quando arrivò di gran carriera un cavaliere sconosciuto. «Notizie, notizie!» gridava, e il mantello gli svolazzava dietro, come le ali di un angelo. Tutti gli

si raccolsero intorno e qualcuno gli consigliò di ristorarsi e, se possibile, di bere qualcosa, perché aveva la lingua fuori, come un cane assetato. Da qualche parte uscì un otre e l'uomo bevve a canna, a sazietà.

« Bene! Allora, che cosa sta succedendo? »

« Non so da dove cominciare. Ho visto il re uscire dal monastero di San Placido, con un'aria felice e soddisfatta, e poi erano appena giunte notizie dalle Fiandre, dove abbiamo vinto la battaglia, e anche da Cadice, dov'è arrivata la flotta, con il suo carico di oro e argento. »

« E i re, avevano l'aria di aver peccato? »

« Ho già detto che erano felici. »

« Questo significa », aggiunse un altro, « che la badesa di San Placido ha fatto da ruffiana. »

« A me », intervenne per terzo un uomo maturo con accento catalano, « interessa sottolineare che, proprio quando i re hanno peccato, noi abbiamo vinto la battaglia e ci è arrivato l'oro. L'arrivo dell'oro è importante. So che i banchieri genovesi avevano comunicato al primo ministro che non gli avrebbero più anticipato nemmeno un doblone. Questo era il brutto: come sarebbe sopravvissuto il paese senza più un doblone dei genovesi? »

« Ma adesso bisognerà restituire tutto quel che hanno anticipato, e resteremo di nuovo al verde. »

« Una volta che i debiti saranno stati saldati con gli interessi, torneranno a concedere prestiti. »

« E così per tutta la vita, allora, si andrà avanti a vivere di prestiti con l'angoscia che, se i re peccano, la flotta possa non arrivare. »

« Abbiamo appena visto, se le notizie sono vere, che una cosa non ha niente a che vedere con l'altra. »

« Vedremo domani che cosa diranno i preti. »

« I preti possono dire quel che vogliono. Il fatto è che l'oro è qui. »

« E che i re sembravano felici, se questo cavaliere non si è sbagliato. »

« Come faccio a mentire? Non me l'hanno raccontato, l'ho visto io stesso, e da vicino. Sembravano appena sposati. »

« E il primo ministro, che diavolo ci faceva a quell'ora al convento di San Placido? »

« Non sono riuscito a saperne niente. Ma la cosa più probabile è che sia andato lì a portare al re le buone notizie. »

« Allora sapeva dove si trovava il re. »

« È suo dovere. Il re può andare dove vuole e fare quel che gli pare, ma il primo ministro deve saperlo. A questo gli servono le spie. »

Intervenne un cavaliere crociato.

« Bene, signori. I re sono felici, abbiamo vinto nelle Fiandre e la flotta dalle Indie è arrivata in porto. Ralleghiamoci. Adesso ci saranno dei festeggiamenti perché il popolo si diverta e la corona pagherà i suoi debiti. »

C'era un cavaliere, piuttosto brutto di viso, con gli occhiali e un gran nasone, che era stato zitto e attento a quel che si diceva. A quel punto prese la parola.

« Signori, mi meraviglia la leggerezza con cui trattate questo problema. Abbiamo vinto la battaglia, ma quante ce ne restano da perdere? La flotta di quest'anno è arrivata a Cadice, ma quella dell'anno prossimo, arriverà? È vero che il re e la regina sono felici, ma quanto durerà? Non passerà molto tempo che avremo nuovi motivi per essere tristi, e allora torneremo a por-

ci, in coscienza, questa domanda che nessuno osa formulare: perché, se difendiamo la vera fede, il Signore non ci aiuta? Io tento di capire il mondo e non ci riesco, e allora mi aggrappo all'unico chiodo che sporge: ci sono dei peccati, non sappiamo quali, per cui il Signore ci castiga. Saranno quelli del re o quelli di tutta la gente? O sarà semplicemente che il Signore ha cambiato popolo eletto? Io sono nato sotto il regno del grande Filippo. Quello sì era un re! Quello sì era un popolo! Quelli sì erano tempi! »

Aveva parlato con voce altisonante, con una certa propensione alla solennità, ma il suo tono era piuttosto funereo. Ebbe il potere di spegnere gli entusiasmi. La gente, senza guardarsi e senza guardarlo, si disperse, perché era l'ora di pranzo. Qualcuno gli diede del guastafeste.

Fatti rimasti in sospeso e dimenticanze

Marfisa non dovette attendere troppo. Prima arrivò il gesuita, senza nemmeno un bagaglio; poi il conte de la Peña Andrada, con Lucrecia a braccetto, che pareva una regina, altera e soddisfatta. Appena si furono riuniti, arrivò la carrozza, con il suo cupo cocchiere e due bauli sul retro. Marfisa li riconobbe: erano i suoi.

« E come avete fatto a prelevarli da casa mia, se è chiusa e sigillata? »

« Solo la porta d'ingresso, quella del cortile no. Sono entrato e uscito da lì », le disse il conte. « C'è tutta la tua roba, vestiti e fronzoli, e anche i risparmi che avevi nascosto. »

« Più di duecento ducati! »

« Duecentoventisette, per l'esattezza. »

Marfisa parve liberarsi da un grave peso.

« Meno male. »

Il conte li esortò ad affrettarsi a salire in carrozza. Marfisa si sedette al suo fianco, Lucrecia accanto al gesuita.