

# Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes

a cura di  
Anna Maria Cabrini  
Alfonso D'Agostino

© 2019 Ledizioni LediPublishing  
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

*Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*  
a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino

Prima edizione: dicembre 2019  
ISBN cartaceo 978-88-5526-154-8

In copertina: Bibliothèque nationale de France, ms. Français 112, f. 239r.

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

# MALINCONIA E ALIENAZIONE AMOROSA IN QUATTRO NOVELLE ESEMPLARI DI CERVANTES

## 1. PREMESSA

Marsilio Ficino, commentando le parole di Diotima secondo cui «L'Amore è arido, magro e squalido», indaga sui processi fisiologici dell'*amor hereos*, che deriva dalla «assidua cogitatione della persona amata»: l'attrazione dell'oggetto del desiderio, la cui «immagine [...] è nella fantasia scolpita», provoca l'incessante moto degli «spiriti» dell'amante, fino a contaminare il sangue e ad alterare gli umori, sfociando o nella collera o nella malinconia.<sup>1</sup> Queste riflessioni, consolidando la vitalità delle teorie platoniche e ippocratiche, non solo alimentano la trattatistica posteriore,<sup>2</sup> ma forniscono anche un insieme di motivi fecondi nei vari generi letterari. Nella narrativa cervantina, gli echi delle speculazioni neoplatoniche si infiltrano fra le pieghe dell'intreccio, dando consistenza all'analisi delle passioni, sebbene non sempre sfuggano a un velo di sottile ironia, che manifesta la reazione critica dell'autore.

Secondo Casaldueiro (1974: 12), il filo conduttore delle *Novelas ejemplares* è proprio la tematica amorosa, affrontata da diverse prospettive e con una diversa valenza funzionale. In queste pagine limiterò l'indagine a *La gitanilla* (G), *El amante liberal* [«Il generoso innamorato»] (AL), *La española inglesa* (EI) e *La ilustre fregona* [«La sguattera illustre»] (IF), che discendono da un modello narrativo comune<sup>3</sup> e presentano il faticoso cammino dell'amante per raggiungere l'oggetto del desiderio. Le quattro novelle rispondono alla tipologia denominata “romance structure” (cf. Murillo 1988) e il loro schema attanziale è costituito da un triangolo amoroso (amante-amata-rivale) – che può complicarsi quando intervengono ulteriori pretendenti a turbare la relazione della coppia –, ma, an-

<sup>1</sup> Ficino, *El libro dell'amore* (Niccoli), VI, 9: 135-7.

<sup>2</sup> Per i dibattiti dei Secoli d'Oro sulla malinconia, rinvio a Gambin 2008.

<sup>3</sup> Ossia, secondo la definizione di Segre (1979: 11), una «struttura immanente, ridotta ad invariabili risalenti a un paradigma valido per un dato *corpus* di testi».

ziché sfociare in una storia adulterina, si sviluppa in un percorso ‘esemplare’, nel quale l’amante deve affrontare una serie di prove, prima che la vicenda si concluda con il lieto fine, coronato dal matrimonio. Le loro protagoniste, tutte caratterizzate dagli attributi «hermosa y discreta», sono dotate non solo di un’eccezionale bellezza, ma anche delle virtù morali (buon senso, prudenza e senso dell’onore) che costituiscono i requisiti imprescindibili per guidare l’amante lungo la scala di perfezione e aiutarlo a superare le scorie dell’*amor hereos*, oltre che gli ostacoli esterni.

## 2. LA GITANILLA E L’«AMARA PESTILENZA» DELLA GELOSIA

Mentre le donne delle quattro novelle rispettano la gerarchia familiare, dichiarandosi sottomesse alla volontà dei genitori, alcuni personaggi maschili la trasgrediscono per fuggire verso altre mete. In G, don Juan de Cárcamo, per seguire il richiamo dell’amore, rinuncia ai privilegi del suo stato sociale e assume l’identità del gitano Andrés Caballero, senza esitare a ingannare la propria famiglia. Di fronte a una condotta contraria ai principi della *discreción* e alle norme del decoro, interviene la voce del narratore per ponderare gli strani effetti della passione:

¡Oh poderosa fuerza deste que llaman dulce dios de la amargura (título que le ha dado la ociosidad y el descuido nuestro), y con qué veras nos avasallas, y cuán sin respecto nos tratas!<sup>4</sup>

Sullo sfondo di questa «intrusione soggettiva»<sup>5</sup>, percepiamo l’eco di Equicola, il quale – commentando la frase di Boccaccio «dolcissima radice del quale produce fructo amarissimo: gelosia» (*Filocolo*, III.27.1) – osserva:

<sup>4</sup> Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López): 77. Tutte le citazioni dalle *Novelas ejemplares* (d’ora in poi limitate alla sigla della novella e all’indicazione delle pagine) provveranno da questa edizione [«Oh poderosa forza di colui che chiamano dolce dio dell’amarezza (titolo che gli hanno dato la nostra oziosità e negligenza), con quale fermezza ci soggioghi e come ci tratti senza riguardi!»].

<sup>5</sup> È la denominazione di Hatzfeld (1972: 209).

[la gelosia] fa aver in odio chi se ama, perché le legi di amore son variate da quelle della natura. Tale affecto con piacevole dolceza piglian li stolti animi d'ignoranti. Però, molto è cieca la mente di coloro che, di loro folle desio, lo fanno e chiamano dio, ché se sottomettano li altissimi animi a volontà di femine [..].<sup>6</sup>

Il narratore, facendosi portavoce di questo principio, prende criticamente le distanze dal suo personaggio; tuttavia, l'esito della vicenda, pur censurando gli effetti dell'«amara pestilenza», smentisce il pernicioso ascendente delle «femminelle», sempre che la donna sia dotata dei valori ideali incarnati in Preciosa.

Quando si presenta alla *gitanilla*, don Juan de Cárcamo dichiara di essersi innamorato della sua «discreción y belleza» (G: 52) – ossia, antepone le qualità dell'intelletto a quelle dell'aspetto esteriore – e descrive la profondità del suo sentimento ricorrendo a due metafore di memoria ariostesca, la «cera» e il «marmo»,<sup>7</sup> emblemi della docile sottomissione alla volontà dell'amata e delle solide radici dell'amore scolpito nell'anima:

Para con ella es de cera mi alma, donde podrá imprimir lo que quisiere; y para conservarlo y guardarlo no será como impreso en cera, sino como esculpido en mármoles, cuya dureza se o pone a la duración de los tiempos (G: 53).<sup>8</sup>

Per quanto sia colpita favorevolmente dal discorso e dall'aspetto del giovane, Preciosa non si lascia abbagliare dalle apparenze e la sua reazione dimostra che in lei la «discreción» consiste in un'arte del vivere orientata dalla ragione, che la induce a frenare le irruenze passionali;<sup>9</sup> in-

<sup>6</sup> Equicola, *Libro de Natura de Amore* (Musacchio): 82-83.

<sup>7</sup> Cf. *Orlando furioso*, XLIV, 65-66, dove Bradamante dice a Ruggiero «che 'l cor non ho di cera, è fatto prova», perché ha la «natura / del marmo» e «prima esser può che tutto Amor lo spezze, / che lo possa sculpir d'altre bellezze» (Ariosto, *Orlando furioso* [Ceserani-Zatti]: 1536-7).

<sup>8</sup> «Con lei la mia anima è di cera, dove potrà stampare ciò che vuole; però, per il modo in cui verrà conservato e custodito, non sarà stampato nella cera, ma scolpito nel marmo, la cui durezza contrasta la durata del tempo». Cervantes elabora le stesse immagini in un sonetto della *Galatea* cantato da Damón, dove però la durezza del marmo si riferisce alla crudeltà dell'amata (Cervantes, *Galatea* [Montero]: 106).

<sup>9</sup> Come ha dimostrato Aurora Egido, i riferimenti alla *discreción* ricorrono nell'opera cervantina con varie connotazioni, «dependiendo de la acción, de los

fatti, la sua prudente risposta manifesta l'innata saggezza che le permette di analizzare le alienazioni amorose, nonostante la sua giovane età:

[...] sé que las pasiones amorosas en los recién enamorados son como ímpetus indiscretos que hacen salir a la voluntad de sus quicios; la cual, atropellando inconvenientes, desatinadamente se arroja tras su deseo, y, pensando dar con la gloria de sus ojos, da con el infierno de sus pesadumbres (G: 54).<sup>10</sup>

Poco dopo, mentre Preciosa si esibisce come ballerina, i fatti confermano la sua diagnosi, perché don Juan passa all'improvviso dal «paradiso» all'«inferno» della gelosia:

[...] tras los pies se llevaban los ojos de cuantos las miraban, especialmente los de Andrés, que así se iban entre los pies de Preciosa, como si allí tuvieran el centro de su *gloria*. Pero turbósele la suerte de manera que se la volvió en *infierno*; y fue el caso que en la fuga del baile se le cayó a Preciosa el papel que le había dado el paje (G: 65; i corsivi sono miei).<sup>11</sup>

Il biglietto caduto a terra contiene un sonetto del paggio-poeta, ispirato dalle grazie della *gitanilla*, e questo basta per suscitare nel giovane «mil celosas imaginaciones», tanto che il narratore interviene per ammonire la protagonista, che ha incautamente elogiato il presunto rivale di don Juan, ricordandole che le lodi rivolte ad altri uomini sono «dance che trafiggono il cuore» dello spasimante. La fanciulla imparerà a misurarsi con le reazioni emotive del suo innamorato,<sup>12</sup> ma innanzitutto deve insegnargli a non tralasciare un'equa condotta sull'onda delle impressioni morbose suscitate dalla fantasia. Quando il paggio-poeta torna a turbare

personajes y de las circunstancias», e risultano indissolubilmente vincolati a «dos valores de la invención, la disposición y la elocución» (Egido 2011: 11 e 34).

<sup>10</sup> «So che le passioni amorose, negli innamorati agli inizi, sono come impeti insensati che scardinano la volontà; e così, travolgendo gli ostacoli, essa rincorre sventatamente il suo desiderio e, pensando di raggiungere il paradiso apparso ai suoi occhi, precipita nell'inferno dei suoi affanni».

<sup>11</sup> «[...] dai piedi erano attirati gli occhi di quanti le guardavano, soprattutto quelli di Andrés, che andavano fra i piedi di Preciosa, come se lì ci fosse il centro del suo paradiso. Ma la sorte glielo sconvolse e lo trasformò in un inferno; infatti, avvenne che nel movimento del ballo a Preciosa cadde il foglio che le aveva dato il paggio».

<sup>12</sup> Infatti, più avanti si dirà che «jamás dio ocasión a que Andrés tuviese della celos» (G: 90).

l'animo di don Juan – ormai nei panni di Andrés Caballero –, Preciosa rimprovera il futuro sposo che così facilmente si arrende alla «dura espada de los celos» e aggiunge: «Mira, Andrés, no me pesa a mí de verte celoso, pero pesarme ha mucho si te veo indiscreto» (G: 82);<sup>13</sup> traccia così un preciso confine tra il naturale timore di perdere la persona amata<sup>14</sup> e le azioni sconsiderate di chi non sa controllare razionalmente i propri istinti. È questo uno dei brani cervantini in cui si dipinge la psicologia del geloso,<sup>15</sup> affidando alle parole della *gitanilla* il richiamo alla giusta misura:

Nunca los celos [...] dejan el entendimiento libre para que pueda juzgar las cosas como ellas son. Siempre miran los celosos con antojos de allende, que hacen las cosas pequeñas, grandes; los enanos, gigantes, y las sospechas, verdades (*ibidem*).<sup>16</sup>

Nel discorso in cui illustra le consuetudini del proprio gruppo sociale, il vecchio gitano afferma che essi vivono liberi dalla «amara pestilenza della gelosia», perché rispettano inflessibilmente la «legge dell'amicizia» e «ninguno solicita la prenda del otro» (G: 71).<sup>17</sup> Il campo semantico del termine *prenda* – riferibile sia ai beni materiali sia alla sfera affettiva – connota un vincolo sociale basato sul rispetto della proprietà maschile, che implica l'assoggettamento delle donne, sotto la minaccia di un atroce castigo:

Entre nosotros, aunque hay muchos incestos, no hay ningún adulterio; y, cuando le hay en la mujer propia, o alguna bellaquería en la amiga, no vamos a la justicia a pedir castigo: nosotros somos los jueces y los verdugos

<sup>13</sup> «Bada, Andrés, che a me non spiace di vederti geloso, però mi spiacerà molto se ti vedrò avventato».

<sup>14</sup> Come dice Periandro nel *Persiles* (III.19), «no hay ningún amante que esté en posesión de la cosa amada, que no tema el perderla», per cui «puede haber amor sin celos, pero no sin temores» (Cervantes [Fernández]: 363).

<sup>15</sup> Il rapporto fra amore e gelosia è un motivo ricorrente nell'opera di Cervantes, che riprende una questione dibattuta nella filografia dell'epoca, senza ignorare gli apporti di Benedetto Varchi (1545) e Michelangelo Serafini (1550); cf. Rosso 2017: 143-5.

<sup>16</sup> «La gelosia non lascia mai l'intelletto libero di valutare le cose come sono. I gelosi guardano sempre con le lenti di ingrandimento, che fanno diventare enormi le cose piccole, giganti i nani e verità i sospetti».

<sup>17</sup> «Nessuno cerca di impadronirsi della proprietà di un altro».

de nuestras esposas o amigas; con la misma facilidad las matamos, y las enterramos por las montañas y desiertos, como si fueran animales nocivos; no hay pariente que las venga, ni padres que nos pidan su muerte. Con este temor y miedo ellas procuran ser castas, y nosotros, como ya he dicho, vivimos seguros (G: 71).<sup>18</sup>

Ben diverso è l'antidoto contro la «*infernal enfermedad celosa*» che si prefigge Preciosa come meta della formazione del suo innamorato, cercando di costruire un rapporto basato sulla reciproca fiducia. La sua indole attiva e indipendente non si adegua al ruolo di oggetto di possesso e la induce a reagire fieramente quando il vecchio gitano la concede ad Andrés:

Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos. [...] Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere (G: 74).<sup>19</sup>

Sa che «los ímpetus amorosos corren a rienda suelta, hasta que encuentran con la razón o con el desengaño» (*ibidem*)<sup>20</sup> e non vuole essere la preda del cacciatore che «en alcanzado la liebre que sigue, la coge y la deja por correr tras otra que le huye» (*ibidem*).<sup>21</sup> La lezione

<sup>18</sup> «Tra noi, sebbene ci siano molti incesti, non c'è nessun adulterio; se dovesse commetterlo la nostra donna, o la nostra amica facesse uno sgarro, non ricorremmo alla giustizia per chiedere il castigo: siamo noi stessi i giudici ed i carnefici delle nostre spose o amiche; senza scrupoli le ammazziamo e le sotterriamo tra le montagne o in luoghi deserti, come se fossero animali nocivi, e non c'è nessun parente che le vendichi, né un padre che ci chieda conto della loro morte. Con il timore e la paura, esse fanno in modo di essere caste e noi, come ho detto, viviamo tranquilli».

<sup>19</sup> «Anche se questi signori legislatori hanno disposto secondo le loro leggi che io sono tua e mi hanno consegnata a te come tua, io ho disposto, secondo la legge della mia volontà, che è la più forte di tutte, che non voglio esserlo, se non rispettando le condizioni che precedentemente abbiamo stabilito fra noi [...] Questi signori possono anche concederti il mio corpo, ma non la mia anima che è libera, è nata libera, e deve restare libera fino a quando lo vorrò io».

<sup>20</sup> «gli slanci amorosi corrono a briglia sciolta fino a che non si scontrano con la ragione o il disinganno».

<sup>21</sup> «una volta raggiunta la lepre inseguita, la prende e la lascia per correre dietro ad un'altra che fugge».

“esemplare” di Preciosa si fonda su questi capisaldi, che danno avvio alla formazione sentimentale dell’innamorato. Il presunto rivale diviene un efficace strumento per raggiungere l’obiettivo: infatti, Andrés impara a non dar credito a sospetti infondati, perché constata che il paggio-poeta non è giunto all’accampamento gitano per ragioni amorose, ma per sfuggire alla giustizia; e il duello, in cui è intervenuto Clemente per aiutare un familiare e che si è concluso con la morte degli avversari, offre un ulteriore insegnamento sulle fatali conseguenze della gelosia.

Tuttavia, Andrés deve ancora superare una prova, «una desgracia» che mette a repentaglio la sua vita: la provoca l’insana passione di Juana Carducha, che si invaghisce di lui e, per vendicarsi del suo rifiuto, lo accusa di furto. In uno schema attanziale basato su dualità differenziali, la Carducha rappresenta la *indiscreción* in opposizione a Preciosa (cf. Resina 1991: 272). Come nota Aylward (1999: 59-60), nella caratterizzazione delle due donne ricorre l’attributo della *desenvoltura*, tuttavia non ci sfugge la diversa connotazione, che sottolinea il divario fra uno stile di vita irreprensibile e il capriccioso abbandono agli istinti della lussuria. Se Preciosa difende il valore della verginità,<sup>22</sup> al contrario la Carducha si mostra disposta a concedersi senza remore ad Andrés, che resiste facilmente alle tentazioni del «demonio» incarnato nella figlia della locandiera,<sup>23</sup> ma deve affrontare le conseguenze della calunnia, che ricade sul gruppo socialmente emarginato dei gitani. Quando si vede esposto al pubblico ludibrio e viene schiaffeggiato da un soldato, si ricorda della sua vera identità («que no era Andrés Caballero, sino don Juan, y caballero» [G: 97]) e reagisce all’oltraggio uccidendo l’aggressore.

Sul piano dell’intreccio, l’episodio ha la funzione dinamica di incrementare la rottura dell’equilibrio, prima di giungere al momento culminante dell’agnizione, che reintegra la coppia nella propria sfera sociale. Il processo di miglioramento passa per la via dell’amore depurato

<sup>22</sup> «Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad» (G: 54). [«Posseggo un unico gioiello, che per me vale più della vita, ed è la mia verginità»].

<sup>23</sup> «Ésta [Juana Carducha] [...] la tomó el diablo, y se enamoró de Andrés tan fuertemente que propuso de decírselo y tomarle por marido»; «Andrés, como discreto, determinó de poner tierra en medio y desviarse de aquella ocasión que el diablo le ofrecía» (G: 94-5). [«... se ne impossessò il diavolo e si innamorò di Andrés così intensamente che decise di dirglielo e prenderlo per marito»; «Andrés, con buon senso, decise di prendere il largo e allontanarsi da quella occasione che gli offriva il diavolo»].

dall'aberrante senso di possesso e vi contribuisce la vecchia gitana, che, per garantire la felicità di Preciosa, confessa il proprio misfatto, esponendosi al rischio del castigo. Ma il felice epilogo della novella si svolge nello spirito del perdono: «en la alegría del hallazgo de los desposados se enterró la venganza y resucitó la clemencia» (G: 108).<sup>24</sup> Tuttavia, nel percorso esemplare del racconto si insinua un'implicita nota critica sui valori sociali, perché l'omicidio di Andrés Caballero resta impunito grazie alla «promesa de dos mil ducados» allo zio del morto e al riconoscimento dell'identità di don Juan de Cárcamo: la misericordia trionfa solo quando i personaggi vengono ricondotti nei confini della classe egemonica.

### 3. LA MALINCONIA DELL'AMANTE LIBERAL

Anche le prove che deve affrontare Ricardo, il protagonista di AL, contribuiranno al suo processo di formazione, facendogli superare il senso di possesso, sebbene la lezione non gli venga impartita dall'amata, ma da una dolorosa esperienza di vita.

L'accorato monologo dell'esordio attualizza il motivo delle rovine, ormai tipico nella poesia dell'epoca. Il personaggio, che è ancora un «segno vuoto» – per usare l'espressione di Hamon (1977: 96) –, si va connotando attraverso il lessico del suo discorso, «un diálogo imposible» – come scrive D'Onofrio (2016: 209) – rivolto ai resti di Nicosia, in cui ricorrono termini come «desgracias», «tormento», «desdichado», «sin ventura», indizi della profonda prostrazione del locutore. L'intervento del narratore chiarisce il suo *status* di «cautivo cristiano», uno schiavo che insensatamente parla con un confidente fittizio, perché vive la «propia condición de afligidos, que, llevados de sus imaginaciones, hacen y dicen cosas ajenas de toda razón y buen discurso» (AL: 110).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> «Nell'allegria del ritrovamento dei promessi sposi, si seppellì la vendetta e resuscitò la clemenza».

<sup>25</sup> «la condizione propria degli infelici che, spinti dalla forza dell'immaginazione, fanno e dicono cose prive d'ogni ragione e buonsenso». Casaldueiro (1969: 94n.) nota che «el dirigirse a las ruinas, a los objetos inanimados, es [...] en el Barroco, signo de anormalidad producida por una pasión», ma non dobbiamo dimenticare che il dialogo con le rovine era un diffuso tema poetico (cf. Maxey 2016), per cui, nel commento del

Altri dettagli si offrono al lettore quando lo stesso Ricardo narra al rinnegato Mahamut le circostanze della sua prigionia: innamorato della bellissima Leonisa, ma non contraccambiato, un giorno, lasciandosi trascinare dal furore della gelosia contro il suo rivale, era finito in una rissa, diventando una facile preda per i corsari turchi, i quali, durante un'improvvisa scorreria, l'avevano catturato insieme alla donna, che ritiene morta in un naufragio.

La sua profonda malinconia si qualifica come un sintomo del mal d'amore, piú che come effetto della perdita libertà. Nel suo racconto affiora la coscienza di apparire «pazzo» agli occhi degli altri, sia dalla prospettiva del suo attuale interlocutore («ésa es por quien tú me has juzgado por loco o, por lo menos, por de poco valor y menos ánimo» [AL: 114]),<sup>26</sup> sia retrospettivamente dal punto di vista dei suoi aggressori il giorno della disgrazia («no te sabré decir si los muchos que me acometieron atendían no más de a defenderse, como quien se defiende de un loco furioso» [AL: 118]).<sup>27</sup> La sua memoria conserva meticolosamente i dettagli cronologici degli eventi («un día del mes pasado de mayo, que éste de hoy hace un año, tres días y cinco horas» [AL: 115])<sup>28</sup> e l'ossessivo calendario interiore sembra essere la bussola che l'orienta «en el confuso laberinto» della sventura. Nella distanza temporale computata con tanta precisione, ricostruisce il processo psicologico che l'ha spinto a compiere un'azione avventata, delineando la fisiologia delle passioni sfuggite alle redini della ragione: la malattia interiore nasce da due «mortales pestes», la frustrazione per il rifiuto e la «cruel rabia de los celos», che si ripercuotono a catena sugli umori temperamentali del soggetto: «Pero no tardó mucho en despertar el enojo a la cólera, y la cólera a la sangre del corazón, y la sangre a la ira, y la ira a las manos y a la lengua» (AL: 116).<sup>29</sup>

narratore sulla follia di chi si rivolge a un interlocutore che non può ascoltarlo, possiamo anche percepire una sottile ironia metaletteraria.

<sup>26</sup> «È lei la causa per cui mi hai giudicato pazzo o, almeno, vile e poco coraggioso».

<sup>27</sup> «Non saprei dire se le molte persone che mi assalirono cercassero soltanto di difendersi, come ci si difende da un pazzo furioso».

<sup>28</sup> «Un giorno dello scorso mese di maggio, oggi sono trascorsi un anno, tre giorni e cinque ore».

<sup>29</sup> «Il dispiacere non ci mise molto a risvegliare la collera, la collera il sangue del cuore, il sangue l'ira e l'ira le mani e la lingua».

Ricardo, nel suo eccesso d'amore, ha subordinato la propria vita al raggiungimento dell'oggetto del desiderio e non può elaborare il lutto dell'insuccesso, a tal punto che il naturale istinto di conservazione cede alle pulsioni di morte: confessa che avrebbe preferito morire per il disprezzo della donna, piuttosto di vederla attratta dal rivale Cornelio<sup>30</sup>; quando i turchi lo separano dalla «mitad de [su] alma» invoca «a la muerte a voces»; e durante una tempesta marina, a differenza degli altri, spera di annegare per rivedere l'amata almeno nell'al di là<sup>31</sup>. Mahamut gli fa notare che il suo sentimento è una forma di idolatria amorosa e lo ammonisce: «Paso, no más [...]; detente, amigo Ricardo, que a cada paso temo que has de pasar tanto la raya en las alabanzas de tu bella Leonisa que, dejando de parecer cristiano, parezcas gentil» (AL: 137).<sup>32</sup>

Come osserva D'Onofrio (2016: 208 e 211), ricordando le proposte terapeutiche di Oliva Sabuco de Nantes, la cura della malinconia passa attraverso la parola, ossia l'apertura all'altro nel dialogo, e Mahamut svolge il ruolo di «medico dell'anima e maestro dell'inganno». Infatti, l'amico e confidente permette al protagonista di superare lo stato di alienazione iniziale, non solo offrendosi come interlocutore concreto, ma assumendo la regia degli eventi. Gli effetti benefici della parola diventano effettivi quando si traducono in una reazione concreta di fron-

<sup>30</sup> «Y a tanto llegó el extremo de amarla, que tomara por partido dichoso que me acabara a pura fuerza de desdenes y desagradecimientos, con que no diera descubiertos, aunque honestos, favores a Cornelio» (AL: 115). [«A tal punto giunse il mio eccesso d'amore per lei, che avrei considerato una fortuna se mi avesse fatto morire a forza di sdegni e rifiuti, purché non mostrasse apertamente di favorire Cornelio, sia pure in modo onesto»].

<sup>31</sup> «Y, aunque el miedo de morir era general en todos, en mí era muy al contrario, porque con la esperanza engañosa de ver en el otro mundo a la que había tan poco que déste se había partido, cada punto que la galeota tardaba en anegarse o en embestir en las peñas, era para mí un siglo de más penosa muerte» (AL: 123). [«E sebbene in tutti dilagasse la paura della morte, in me succedeva il contrario, perché, nella speranza illusoria di vedere nell'altro mondo colei che da poco aveva lasciato questo, ogni istante che la nave tardava ad affondare o a schiantarsi sulle rocce era un secolo di morte ancor più penosa»].

<sup>32</sup> «Basta, non dire altro [...]; fermati, amico Ricardo, perché ad ogni passo temo che finirai per andare oltre ai limiti degli elogi della tua bella Leonisa, tanto da non sembrare più un cristiano, ma un pagano».

te ai rovesci della fortuna e la vittima si fa artefice della propria sorte.<sup>33</sup> Mahamut non è tanto maestro “d’inganno”, quanto una guida nell’arte della *discreción*, che aiuta a destreggiarsi nella difficile situazione del *cautiverio* e, grazie alla sua abilità verbale, prepara il ricongiungimento di Riccardo e Leonisa. Una fase importante della guarigione è rappresentata dal recupero di quella “parte dell’anima” mutilata dalla presunta morte della donna.

Nella scena dell’incontro, Leonisa appare a sua volta immersa in una profonda malinconia e viene ritratta in una postura emblematica: «Tenía la cabeza inclinada sobre la palma de la mano derecha y el brazo sobre las rodillas». Lerner (2016: 256-9), oltre a rilevare i vincoli con una consolidata tradizione visuale,<sup>34</sup> sottolinea che Cervantes crea «un momento icónico» mediante la voce descrittiva del narratore, che invece tace nel lamento iniziale di Riccardo, affidato alla voce del personaggio. Sono da notare, inoltre, gli effetti della focalizzazione, nel calcolato gioco di sguardi che rallenta il momento dell’agnizione: l’uomo (ora sotto il falso nome di Mario), entrando «paseó toda la casa con los ojos, y no vio en toda ella sino un mudo y sosegado silencio, hasta que paró la vista donde Leonisa estaba» (AL: 141);<sup>35</sup> la donna, assorta nei suoi pensieri, «dos ojos a la parte contraria», tarda a scorgerlo, ma infine – «cuando la vista de los dos se encontraron» – è il linguaggio gestuale a esprimere le emozioni dell’animo.

Riuniti dopo tante peripezie, dovranno cercare insieme una via d’uscita dal comune «labirinto», ricorrendo prudentemente al «fingimiento y engaño», unico scudo di difesa contro i desideri lussuriosi de loro padroni. L’amara esperienza ha aperto gli occhi di Leonisa, che dà prova del suo cambiamento: confessa la sua passata antipatia per Riccardo («siempre te tuve por desabrido y arrogante, y que presumías de ti algo más de lo que debías [AL: 145]»),<sup>36</sup> ma ora è contenta di vederlo, a

<sup>33</sup> Come nota Egidio (2011: 36), «quizás lo más notable, en este caso, no sería el parco léxico prudencial, sino el obrar de Mahamut, que tanta descripción muestra en sus actos, apuntando a unos usos novelísticos que darían abundantes frutos en toda la obra cervantina, y que confirmarían que la prudencia se verifica sobre todo con los hechos».

<sup>34</sup> Sul motivo della “mano en la mejilla”, cf. anche Gambin 2017.

<sup>35</sup> «con lo sguardo percorse tutta la casa, ma non vide altro che un muto e quieto silenzio, finché posò gli occhi sul punto dove c’era Leonisa».

<sup>36</sup> «ti ho sempre considerato antipatico e arrogante, piú presuntuoso del dovuto».

patto che non avanzi pretese amorose; infatti, la schiavitù non ha scalfito i suoi valori e le prove che deve affrontare sono per lei un processo di purificazione («como el oro tengo de ser [...], que mientras más se acrisola, queda con más pureza y más limpio» [*ibidem*]).<sup>37</sup> Sebbene non menzioni lo spasimante Cornelio, non può avere dimenticato il suo comportamento vile ed egoista, imparando dalla dura esperienza a non fidarsi delle apparenze esteriori.

Nella sequenza finale, si manifesta la maturazione di Ricardo, ormai capace di agire e parlare con *discreción*, senza lasciarsi trascinare dall'irruenza delle passioni, come avvenne il giorno del rapimento. Nel suo esemplare discorso, innanzitutto si dichiara disposto a cedere Leonisa a Cornelio, insieme a tutti i suoi beni, ma poi lascia la decisione finale alla donna, riconoscendo che solo lei può disporre di sé stessa.

La scena, com'è noto, ha ricevuto diverse interpretazioni critiche: da un lato, per Casaldueiro (1969: 78 e 97), l'intreccio avventuroso accompagna la liberazione interiore e il felice epilogo premia l'uomo «de sentir heroico»; e, secondo Avalle-Arce (1992: 32), la trama rappresenta il travagliato percorso della coppia cristiana, che deve superare varie prove, prima di giungere al matrimonio. Un altro filone critico, invece, evidenzia piuttosto i motivi della finzione e dell'inganno, sulla scia di Díaz Migoyo (1987: 145-9), che considera il ritorno a Trapani uno spettacolo nel quale i personaggi sono «actores de sí mismos» e «la antonomástica liberalidad del amante no es sino una ficción irónica». Güntert (2007: 250) ritiene che in questa novella l'ambiguità cervantina raggiunga il massimo livello, «proponiéndonos –en una misma construcción narrativa– el simulacro de la ejemplaridad y su desconstrucción».

A mio avviso, l'esemplarità non va ricercata nella rigida adesione a un sistema di valori, come quello neoplatonico-cristiano, ma deve intendersi come una rivisitazione dei tipici motivi amorosi, incarnati nei discorsi e nelle azioni dei personaggi, portatori di un loro peculiare punto di vista. Ciò che è costante è il richiamo alla ragione, l'arte di vivere basata sulla *discreción*, che consiste nel dominio delle passioni e delle circostanze avverse, utilizzando i mezzi adeguati per superarle. Come nota Güntert (2007: 260), quando Ricardo lascia l'ultima parola a Leonisa, «le restituisce il ruolo di soggetto». In effetti, questa è l'*ars amandi* già illu-

<sup>37</sup> «devo essere come l'oro [...], che più passa per il crogiolo, tanto più diventa puro e perfetto».

strata in G e che mostra la via terapeutica piú efficace contro il mal d'amore: superare la dipendenza dal possesso e rispettare la libertà dell'altro. Leonisa, che è stata venduta come schiava, diventando merce di scambio e oggetto di contesa, è cosciente di sé come Preciosa e risponde: «siempre fui mía, sin estar sujeta a otro que a mis padres» (AL: 158).<sup>38</sup> Il matrimonio suggella un atto di libera scelta e il narratore conclude dicendo che «todos, en fin, quedaron contentos, libres y satisfechos» (AL: 159):<sup>39</sup> la via della felicità passa per la libertà.

#### 4. MAL D'AMORE E VENDETTE IN *LA ESPAÑOLA INGLESA*

Ricaredo, l'innamorato di EI, fin dall'inizio è dotato di tutte le virtù che caratterizzano il cavaliere impeccabile e l'amante perfetto, per cui i suoi attributi restano costanti lungo tutta la novella e le prove che deve affrontare non hanno il fine di provocare un'evoluzione psicologica, bensì quello di esaltare l'esemplarità della coppia idealizzata. L'unione dei protagonisti, infatti, viene rallentata da una serie di ostacoli esterni, in cui svolge un ruolo importante la passione insana dell'antagonista.

Rapita da Clotaldo durante l'assedio di Cadice, Isabel viene cresciuta in Inghilterra con il figlio del suo sequestratore, ma, poco a poco, l'affetto fraterno di Ricaredo si trasforma in un sentimento piú profondo:

Al principio le salté amor con un modo de agradarse y complacerse de ver la sin igual belleza de Isabel, y de considerar sus infinitas virtudes y gracias, amándola como si fuera su hermana, sin que sus deseos saliesen de los términos honrados y virtuosos. Pero, como fue creciendo Isabel, que ya cuando Ricaredo ardía tenía doce años, aquella benevolencia primera y aquella complacencia y agrado de mirarla se volvió en ardentísimos deseos de gozarla y de poseerla (EI: 219).<sup>40</sup>

<sup>38</sup> «sono sempre stata mia, senza dipendere da nessun altro, all'infuori dei miei genitori».

<sup>39</sup> «tutti, alla fine, rimasero contenti, liberi e soddisfatti».

<sup>40</sup> «Al principio, l'amore si impadroní di lui come una sensazione di gioia e piacere quando vedeva l'incomparabile bellezza di Isabel e notava le sue infinite qualità e grazie, però l'amava come una sorella, senza che i suoi desideri superassero i limiti dell'onore e della virtù. Ma poi, man mano che Isabel cresceva – e aveva ormai dodici

Il processo di innamoramento inizia dalla vista ed è alimentato non solo dalla bellezza esteriore, ma anche dalle qualità spirituali dell'amata; quando poi si risveglia il desiderio fisico, allora iniziano i tormenti dell'amante. I principi morali di Ricaredo escludono ogni altra via di unione all'infuori del matrimonio, ma i primi ostacoli che si frappongono (l'inferiorità sociale della «sclava» Isabela e il fatto che la sua famiglia l'abbia già promesso a una dama scozzese) originano l'infermità che minaccia la sua vita e sfugge alla diagnosi dei medici.

Come ricorda Equicola,<sup>41</sup> l'amore «naturale» di «chi, per affinità de la complexione (o celeste potenza) se inamora» è particolarmente intenso: anche se «nel primo nascimete, è di poca forza», crescendo acquisisce «tanta potenza [...], perché tutto 'l sangue excita, e commove li altri umori»; e non «pò medicina sanar[lo]», ma l'unico rimedio deriva dall'amata, «se in lei [si trova] certa umanità, vera calamita de virtuosì» o «se sopporta pazientemente esser amata». Infatti, Ricaredo guarisce quando trova il coraggio di comunicare i suoi sentimenti a Isabel e ottiene innanzitutto il consenso dell'amata e poi quello della propria famiglia. La felice corrispondenza lo anima per affrontare le prove imposte dalla regina e trionfa non solo per il suo naturale valore, ma anche per la *discreción* con cui sa misurare le parole e gestire un'azione militare senza tradire la propria fede cattolica (cf. Egido 2011: 46-7). Con il ricco bottino che porta in Inghilterra, si accattiva il favore della sovrana, che gli concede la mano di Isabel; e con il momento dell'agnizione, che ricomponne la famiglia spagnola spezzata dal rapimento della figlia, sembra ormai scontato il lieto fine. Ma un grave ostacolo viene a turbare la felicità della coppia e provocherà una lunga separazione.

L'antagonista è l'arrogante conte Arnesto, in cui si incarnano le passioni negative dell'amante incapace di elaborare la frustrazione del rifiuto: «puesto que la repugnancia y los desdenes en los principios de los amores suelen hacer desistir de la empresa a los enamorados, en Arnesto obraron lo contrario» (EI: 242).<sup>42</sup> Dopo aver meditato l'idea del

anni quando Ricaredo se ne innamorò —, quella benevolenza iniziale, quel compiacimento e gioia di guardarla, divennero un intenso desiderio di possederla e farla sua».

<sup>41</sup> Equicola, *Libro de Natura de Amore* (Musacchio): 466 ss., 484, 488.

<sup>42</sup> «sebbene all'inizio dell'amore l'avversione e i rifiuti inducano normalmente gli innamorati a desistere dalla conquista, in Arnaldo produssero l'effetto contrario».

suicidio, rivolge la sua rabbia distruttiva contro il rivale e la madre – «como conocía la aspereza de su arrojada condición y la tenacidad con que se le pegaban los deseos en el alma» (EI: 243) –<sup>43</sup> e assume il ruolo di aiutante, temendo le conseguenze degli impulsi del figlio. Risultate inutili le pressioni sulla regina, la donna decide di eliminare Isabel e le somministra un potente veleno. La spagnola sopravvive, ma resta sfigurata: «Finalmente, quedó tan fea que, como hasta allí había parecido un milagro de hermosura, entonces parecía un monstruo de fealdad» (EI: 247).<sup>44</sup>

La temporanea mostruosità non scalfisce la tenacia del promesso sposo; e, in questo difficile frangente, Ricaredo – simile a Periandro, l'eroe del *Persiles* – dimostra l'alto grado di perfezione raggiunto dal suo sentimento, secondo l'ideale neoplatonico per cui l'amore è «desiderio di bellezza», ma raggiunge il massimo livello quando anche «l'animo» ne è coinvolto, perché, se si limita al corpo, il suo oggetto è «come ombra e caduca imagine» (Ficino [Niccoli] I, IV: 18-19). Egli, infatti, dice alla regina che «el amor que la tenía pasaba del cuerpo al alma; y que si Isabela había perdido su belleza, no podía haber perdido sus infinitas virtudes» (*ibidem*);<sup>45</sup> e si promette all'amata con queste parole:

Yo, Isabela, desde el punto que te quise fue con otro amor de aquel que tiene su fin y paradero en el cumplimiento del sensual apetito; que, puesto que tu corporal hermosura me cautivó los sentidos, tus infinitas virtudes me aprisionaron el alma, de manera que, si hermosa te quise, fea te adoro; y, para confirmar esta verdad, dame esa mano (EI: 248).<sup>46</sup>

La celebrazione degli sponsali non mette fine alle prove: perseguitato dalla furia dell'antagonista, Ricaredo viene ferito gravemente durante il

<sup>43</sup> «poiché conosceva il suo carattere aspro ed impetuoso e la tenacia con cui i desideri gli si radicavano nell'anima».

<sup>44</sup> «Infine divenne così brutta che, se fino a quel momento era parsa un miracolo per la bellezza, ora sembrava un mostro per la bruttezza».

<sup>45</sup> [«l'amore che provava per lei, dal corpo passava all'anima; e se Isabela aveva perduto la sua bellezza, non poteva aver perso le sue infinite virtù».

<sup>46</sup> «fin dal momento in cui mi sono innamorato di te, ho provato un amore diverso da quello che ha come unico fine il soddisfacimento dell'appetito sensuale; anche se la tua bellezza fisica catturò i miei sensi, le tue infinite virtù imprigionarono la mia anima e, quindi, se ti amavo quand'eri bella, ora che sei brutta, ti adoro. Come prova di questa verità, concedimi la tua mano».

suo pellegrinaggio a Roma e poi viene catturato dai corsari turchi, mentre Isabel, tornata in Spagna, riceve la falsa notizia della sua morte e decide di entrare in convento. La trama si arricchisce così di ulteriori motivi – come quello del *cantiverio* – che garantiscono la *suspense*, prima di giungere al felice epilogo. E il narratore conclude sottolineando l'esemplarità della vicenda:

Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud, y cuánto la hermosura, pues son bastantes juntas, y cada una de por sí, a enamorar aun hasta los mismos enemigos; y de cómo sabe el cielo sacar, de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos (EI: 263).<sup>47</sup>

### 5. LA ILUSTRE FREGONA E I PARADOSSI DELL'AMOR PLATONICO

I presupposti dell'amor platonico, esaltati in EI, vengono rivisitati criticamente in IF dalla doppia prospettiva di Diego de Carriazo e Tomás de Avendaño. I due personaggi abbandonano gli agi della casa paterna per trasferirsi ai margini della società, spinti dal desiderio di vivere l'avventura picaresca, già sperimentata dal primo, che ha affascinato l'amico con il suo entusiastico racconto; tuttavia il loro viaggio si interrompe in una locanda toledana, dove Tomás, abbagliato dalla bellezza della sguattera Costanza, viene «herido de la amorosa pestilencia» (IF: 385).

In questa novella, il ruolo dell'innamorato non è che una delle tessere che compongono il variegato mosaico del contesto, intessuto – come dice Febres (1994: 138) – da «una serie de contradicciones y paradojas», dove si sfiora sia «la zona de lo picaresco», sia «el mundo idealizado del amor platónico». Nel *pastiche* di elementi attinti da diversi generi letterari e dalla tradizione folclorica (cf. Darnis 2014), affiora il dialogo parodico, intriso di umorismo, che maschera i dardi scagliati con-

<sup>47</sup> «Questa novella potrebbe insegnarci quanto possano la virtù e la bellezza, perché tutte e due insieme, e anche ognuna da sola, bastano per fare innamorare persino i nemici; e come il cielo sappia ottenere il nostro massimo profitto dalle peggiori avversità».

tro Lope de Vega e l'inverosimiglianza di certe situazioni teatrali (cf. Montero Reguera 1993).<sup>48</sup>

Il narratore – rinunciando alla propria “autorità autenticatrice”, secondo la terminologia di Doležel (1997: 102-3) – affida al dialogo dei personaggi una visione duale e contrastante del mondo e dei *topoi* amorosi, senza esprimere un giudizio di valore esplicito, per quanto gli sviluppi della vicenda sembrino dar ragione più all'innamorato che al pica-ro.

Avendaño, entrato al servizio del locandiere sotto il falso nome di Tomás Pedro, confida all'amico di essere stato sedotto sia della bellezza sia della virtù di Costanza: «tal es su honestidad y su recato, que no menos enamora con su recogimiento que con su hermosura» (IF: 399).<sup>49</sup> La sua analisi introspettiva ricorda la distinzione di Equicola fra amore «naturale» (o per «celeste potenza») e amore «voluntario» (o «per elezione»),<sup>50</sup> ma la neutralizza, riconoscendo entrambi i fattori nel suo sentimento, che è nato per influsso del destino, ma, allo stesso tempo, è frutto della libera volontà: «¿qué puedo yo hacer, si me parece que el destino con oculta fuerza me inclina, y la elección con claro discurso me mueve a que la adore?» (IF: 400).<sup>51</sup> Il giovane dichiara che non prova «aquel amor vulgar» suscitato da altre donne, ma «un amor tan limpio» che mira soltanto a servire la dama e risvegliare un'onesta corrispondenza; e, anziché offuscare la sua ragione, lo eleva al di sopra apparenze esteriori, facendogli percepire il tesoro nascosto che la donna racchiude in sé: «...debajo de aquella rústica corteza, debe de estar encerrada y escondida alguna mina de gran valor y de merecimiento grande» (*ibidem*).<sup>52</sup>

<sup>48</sup> Sulla possibile relazione della novella con le commedie di Lope de Vega *El mesón de la corte* y *La noche toledana*, cf. anche Presotto 2012. E per l'associazione fra il nome di Lope Asturiano, assunto da Carriazo, e quello del noto drammaturgo, cf. Kartchner (2005: 88).

<sup>49</sup> «sono tali la sua onestà e la sua riservatezza che innamora con il suo riserbo non meno che con la sua bellezza».

<sup>50</sup> Equicola, *Libro de Natura de Amore* (Musacchio): 466-7.

<sup>51</sup> «Ma che ci posso fare, se mi sembra che il destino con una forza occulta mi inclini verso di lei e la volontà con chiaro discernimento mi spinga ad amarla?».

<sup>52</sup> «sotto quella rustica corteccia, deve custodire e nascondere una miniera di grande valore e merito immenso».

Carriazo (alias Lope Asturiano), assai piú attratto dalle avventure dei bassifondi che dalle grazie femminili, frena l'entusiasmo dell'amico e lo mette in guardia contro gli elogi eccessivi («si no quiere que, como le tengo por loco, le tenga por hereje» [IF: 399]),<sup>53</sup> reagendo con un'ironica esclamazione:

—¡Oh amor platónico! ¡Oh fregona ilustre! ¡Oh felicísimos tiempos los nuestros, donde vemos que la belleza enamora sin malicia, la honestidad enciende sin que abrase, el donaire da gusto sin que incite, la bajeza del estado humilde obliga y fuerza a que le suban sobre la rueda de la que llaman Fortuna! (IF: 400-1).<sup>54</sup>

La prospettiva del *pícaro*, che evidenzia i paradossi dell'amor platonico, fa parte dei giochi di contrasto incrementati dalle composizioni poetiche della novella, dove si presenta un significativo campionario di differenti registri e modalità letterarie nell'alternanza fra i versi che celebrano il sentimento idealizzato e quelli connotati da allusioni lascive in accompagnamento ai balli (cf. Joly 1992: 16-7). D'altro lato, sul piano dell'intreccio, alla bellezza sublime di Costanza si contrappone il ritratto grottesco della Argüello, incarnazione della topica locandiera dissoluta, che ostenta il suo desiderio lussurioso al riluttante Carriazo.

Dopo la rappresentazione carnevalesca dell'eros, nella parte conclusiva della novella il motivo dell'agnizione si associa a quello dello stupro. L'autore della violenza carnale fu don Diego Carriazo, padre non solo del *pícaro* ribelle, ma anche della virtuosa Costanza, il cui temperamento schivo e silenzioso sembra riflettere le circostanze della sua nascita illegittima. È lo stesso anziano a narrare la vicenda, quando ricorda come si lasciò trascinare da «un deseo más atrevido que honesto» (IF: 434)<sup>55</sup> e, approfittando del «silencio, la soledad, la ocasión», abusò di una bellissima dama addormentata, sotto la minaccia della macchia che avrebbe infangato il suo onore se mai avesse osato reagire, date le circostanze ambigue per la sua reputazione. Per quanto l'uomo

<sup>53</sup> «se non vuole che, oltre a considerarla pazzo, la consideri eretico».

<sup>54</sup> «Oh, amor platónico! Oh, nobile sguattera! Oh, felicissimi tempi i nostri, nei quali vediamo che la bellezza innamora senz'ombra di malizia, l'onestà accende senza bruciare, la grazia piace senza stuzzicare, e la bassezza d'un umile stato induce e costringe a innalzarlo sulla ruota della cosiddetta Fortuna!».

<sup>55</sup> «un desiderio piú sfrontato che onesto».

confessi «yo la gocé contra su voluntad y a pura fuerza mía» (IF: 435),<sup>56</sup> il suo racconto non tradisce alcun rimorso; semplicemente è venuto a recuperare una *prenda* che gli appartiene (IF: 433), il frutto di una battuta di caccia che si era trasformata in un'avventura erotica, senza sconvolgere la sua rispettabile vita. L'epilogo è coronato da un triplice matrimonio combinato, che restituisce l'identità a Costanza, premia l'amore platonico di Avendaño, offre una consolazione al rivale sconfitto (il figlio del *corregidor*) e riconduce il picaro Carriazo nel seno della società codificata.

Il convenzionale lieto fine apparentemente ricomponde l'equilibrio, ma non ha mancato di suscitare qualche interrogativo sull'esemplarità della trama. Alcuni critici seguono la pista sociale, come Olid Guerrero (2015: 164-165) che, notando la sinonimia contestuale di *silenciar*, *ocultar* e *disfrazar* («silenziare», «nascondere» e «mascherare»), sottolinea lo smascheramento dell'abuso e la denuncia dell'ingiustizia. D'altro lato, però, non ci sfugge la dimensione metaletteraria della novella, in cui Cervantes, come un abile prestigiatore, si appropria dei motivi topici, li smonta giocando sui contrasti, per ricomporli in un insieme unitario. La sfida alle norme di genere coinvolge il lettore, chiamato a immergersi nel coro polifonico e a confrontarsi con i *cliché* letterari, incarnati nelle voci dei diversi personaggi.

## 6. LA «MESA DE TRUCOS» CERVANTINA

Nel *Prólogo al lector*, Cervantes definisce la sua raccolta una «*mesa de trucos*» (un tavolo da gioco, simile al bigliardo), destinata al sano intrattenimento, perché «no hay ninguna [novela] de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso», però l'autore non offre ulteriori dettagli «por no alargar este sujeto».<sup>57</sup> Queste dichiarazioni si richiamano al noto principio oraziano del *miscere utile dulci*,<sup>58</sup> ma il riferimento alla *mesa de*

<sup>56</sup> «l'ho posseduta contro la sua volontà e solo con la forza».

<sup>57</sup> Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López): 18. [«non c'è nessuna (novella) da cui non si possa estrarre qualche esempio utile»; «per non dilungarmi su questo tema»].

<sup>58</sup> Non posso, in questa sede, recensire l'ampia bibliografia critica dedicata alla controversa *esemplarità* delle novelle cervantine; mi limito a rinviare ai recenti e docu-

*trucos* possiede una doppia connotazione, perché, se da un lato sottolinea l'obiettivo di intrattenere i lettori, dall'altro evoca gli artifici, o i trucchi, di chi conduce il gioco; e, inoltre, come ricorda Pedrosa (2011), l'espressione designa anche il locale dello svago, che godeva di una pessima reputazione. Fin dai preliminari scatta la trappola che cattura il destinatario nei meandri delle ambiguità, delle reticenze e dell'ironia, lasciandolo solo a decifrare il valore esemplare delle novelle.

In una terzina del *Viaje del Parnaso* (IV, 25-27), lo scrittore condensa la propria teoria, tracciando gli obiettivi e i risultati del suo percorso innovativo:

Yo he abierto en mis *Novelas* un camino  
por do la lengua castellana puede  
mostrar con propiedad un desatino.<sup>59</sup>

La combinazione dei termini *propiedad* e *desatino* ('errore, sproposito, pazzia') crea delle risonanze contestuali ambigue, che non sono sfuggite alla critica: riformulando, a grandi linee, le interpretazioni di Riley<sup>60</sup> e Close,<sup>61</sup> Cervantes pare riferirsi, in primo luogo, alle convenzioni di un genere non sempre ligio alle norme del decoro e della verosimiglianza, e spesso poco edificante negli argomenti, ma riscattabile sul piano dell'*elocutio* grazie alla "proprietà" della lingua. Accanto alle fonti di questi versi segnalate da Gargano (2014: 37-9) – in particolare l'*Ars poetica* oraziana e le *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio – credo che affiori anche una reminiscenza di Torquato Tasso, il quale, a proposito del concetto aristotelico di imitazione, osserva «ch'ogni lingua ha alcune particolari proprietà» e – pensando non alle «parole», bensì alle «azioni» – definisce «proprio d'una lingua quelle materie le quali meglio da lei che da altra sono trattate, come è la guerra dalla latina e l'amore dalla tosca-

mentati studi di Rubio Áquez (2013 e 2014), Darnis (2013 e 2015), Martín Morán (2015 e 2016), Gómez Canseco (2017) e González Ramírez (2017).

<sup>59</sup> Cervantes, *Viaje del Parnaso* (Montero Reguera-Romo): 61. [«Nelle *Novelle* ho aperto una via / dove la lingua castigliana può / mostrar con proprietà una stoltezza»].

<sup>60</sup> «... sólo la determinación racional del artista, llevada a cabo de manera amena y oportuna, o humorística, puede transformar un desatino en algo agradable y, por consiguiente, artísticamente aceptable» (Riley 1966: 46).

<sup>61</sup> «Está diciendo [...] que ha encontrado una forma de describir con buen tino artístico el tipo de bromas, chanzas y engaños, a menudo indecentes o inmorales, asociados a la tradición del *Decamerón* de Boccaccio» (Close 2007: 35).

na»<sup>62</sup>. In questa direzione, sfruttando la bisemia di *propiedad* (“correttezza” e “possesso”), Cervantes potrebbe alludere alla maestria con cui seppe ‘appropriarsi’ del modello per adeguarlo all’ambito culturale e ideologico corrispondente alla lingua castigliana, depurandolo dagli elementi ‘impropri’ nel nuovo orizzonte idiomatico.

Gargano (2013: 104 e 111) riconosce che «il libro cervantino costituisce una vera e propria ricodificazione del genere» e segnala un aspetto particolarmente innovativo, evidente soprattutto nel *Celoso extremeño*:

troviamo realizzata un’inedita prossimità – certo, non ancora la coincidenza – dei due registri tenuti distinti dalla tradizione letteraria, l’alto e il basso, il comico e l’epico; una prossimità da intendere [...] come «penetrazione nel problematico o nel tragico» – per dirla con Auerbach – ottenuta grazie a una rappresentazione della realtà che non di meno identifica il suo oggetto nei *communia*, i fatti o le vicende comuni o – in modo ancor più significativo – nei *desatinos*, quegli spropositi o errori che da sempre costituivano l’oggetto privilegiato della tradizione letteraria comica.

Nelle quattro novelle che abbiamo analizzato emerge la tensione fra il polo idealizzante della vicenda amorosa e quello smitizzato della cornice ambientale, spesso connotata dalle necessità materiali e dalla corruzione. Infatti, i protagonisti si muovono conflittualmente in un mondo in cui «todo se compra y todo se vende»,<sup>63</sup> sia che si tratti della capitale spagnola, dove si esibisce la Preciosa (G), sia che lo scenario si sposti nel mondo dominato dai turchi, dove si trovano in schiavitù Ricardo e Leonisa (AL). E anche in una novella dove l’idealizzazione raggiunge il massimo grado, come EI, troviamo minuziosi riferimenti all’economia, con dettagli bancari che – secondo Sieber (1980: 30) – hanno la funzione di evidenziare «lo irreal de la historia de amor de Isabel y Ricaredo al ligarla fijamente con unas realidades económicas concretas».

Nel clima ideologico della Spagna post-tridentina, Cervantes ricodifica il modello eliminando le licenziosità della novella italiana, per descrivere il percorso esemplare di amanti che trionfano su sé stessi e sulle avversità esterne. Raccogliendo le istanze culturali dei suoi tempi, lo scrittore tende all’ibridismo dei generi letterari, che gli permette di fondere il tragico con il comico, mescolare diversi registri e analizzare le in-

<sup>62</sup> Tasso, *Discorsi* (Poma): 29 (*Arte poetica*, Discorso Secondo).

<sup>63</sup> Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López): 30 e 113.

fermità amorose da differenti prospettive. Ma sotto la scorza rassicurante delle avventure ideali, affiora lo sguardo che si posa criticamente non solo sulle convenzioni poetiche, ma anche sui vincoli sociali. Al lettore viene lasciata la libertà di affrontare la «*mesa de trucos*» cervantina fidandosi della promessa di trovarci una sana evasione, o di addentrarsi consapevolmente nei complessi meandri di un mondo problematico.

Maria Rosso  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto, *Orlando furioso* (Ceserani-Zatti) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e cinque canti*, a c. di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino, UTET, 2006.
- Cervantes, *Persiles* (Fernández) = Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, texto crítico de Laura Fernández, notas a pie de página de Ignacio García Aguilar, notas complementarias de Carlos Romero Muñoz, estudio de Isabel Lozano-Renieblas y Laura Fernández, Madrid, Real Academia Española, 2017.
- Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López) = Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. por Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg · Círculo de Lectores, 2005.
- Cervantes, *Galatea* (Montero) = Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. por Juan Montero en colaboración con Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Cervantes, *Viaje del Parnaso* (Montero Reguera-Romo) = Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. por José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Real Academia Española, Madrid, 2016.
- Equicola, *Libro de Natura de Amore* (Musacchio) = Mario Equicola, *Libro de Natura de Amore*, a c. di Enrico Musacchio, Roma, Aracne, 2018.
- Ficino, *El libro dell'amore* (Niccoli) = Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a c. di Sandra Niccoli, Firenze, Leo S. Olschki, 1987.
- Serafini, *Sopra un sonetto* 1550 = Michelangelo Serafini, *Sopra un sonetto della gelosia di M. Giovanbatista Strozzi*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550.
- Tasso, *Discorsi* (Poma) = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di Luigi Poma, Bari, Giu. Laterza & Figli, 1964.
- Varchi, *Sopra un sonetto*, 1545 = Benedetto Varchi, *Lettura sopra un Sonetto della gelosia di Mons. dalla Casa fatta nella celebratissima Academia de gl'Infiammati a Padova*, Mantova, [Venturino Ruffinelli], 1545.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Avalle-Arce 1992 = Juan Bautista Avalle-Arce, *Introducción a Miguel de Cervantes, Novelas ejemplares*, I, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Clásicos Castalia, Madrid, Castalia, 1992.
- Aylward 1999 = Edward T. Aylward, *The Crucible Concept. Thematic and Narrative Patterns in Cervantes' Novelas ejemplares*, Madison-London, Fairleigh Dickinson University Press, 1999.

- Casalduero 1969 = Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de las "Novelas Ejemplares"*, Madrid, Gredos, 1969<sup>2</sup>.
- Close 2007 = Antony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Darnis 2013 = Pierre Darnis, *¿Por qué y cómo son ejemplares las Novelas ejemplares? (I) Una vuelta a los conceptos de mimesis y ética*, «Artifara» 13bis (2013): 7-32.
- Darnis 2014 = Pierre Darnis, «*La fuerza de la sangre*», «*La ilustre fregona*» y «*Las dos doncellas*»: *¿tres tipos folclóricos?*, «*Edad de Oro*» 33 (2014): 151-62.
- Darnis 2015 = Pierre Darnis, *¿Por qué y cómo son ejemplares las Novelas ejemplares? (II). El licenciado Vidriera, El celoso extremeño, El casamiento engañoso y la novella trágica cervantina*, in Carlos Mata, Hugo Hernán (ed.), *Cervantes creador y Cervantes recreado*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2015: 31-62.
- Díaz Migoyo 1987 = Gonzalo Díaz Migoyo, *La ficción cordial de «El Amante liberal»*, «*Nueva Revista de Filología Hispánica*» 35 (1987): 129-50.
- Doležel 1997 = Lubomir Doležel, *Truth and Authenticity in Narrative*, «*Poetics Today*» 1/3 (1980): 7-25; trad. spagn. *Verdad y autenticidad en la narrativa*, in Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997: 95-122.
- D'Onofrio 2016 = Julia D'Onofrio, *La enfermedad como monólogo, la salud como diálogo. Melancolía, arrogancia y experiencia del otro en «El amante liberal» de Cervantes*, in Leonardo Funes (coord.), *Hispanismo del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2016: 207-17.
- Egido 2011 = Aurora Egido, *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- Febres 1994 = Eleodoro J. Febres, «*La ilustre fregona*»: *configuración de la balanza en su forma y contenido*, «*Anales Cervantinos*» 32 (1994): 137-55.
- Gambin 2008 = Felice Gambin, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, presentación de Aurora Egido, prólogo de Giulia Poggi, traducción de Pilar Sánchez Otín, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- Gambin 2017 = Felice Gambin, *Un mar de tinta: el bufete de Cervantes y la mano en la mejilla de los escritores de los Siglos de Oro*, «*Artifara*» 17 (2017) : 201-29.
- Gargano 2013 = Antonio Gargano, «*Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana*»: *Cervantes e le «Novelas ejemplares»*, in Loretta Innocenti (a c. di), *La forma breve del narrare: novelle, contes, short stories*, Pisa, I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Pacini, 2013: 103-19.
- Gargano 2014 = Antonio Gargano, «*Difficile est proprie communia dicere*»: *el género de la «novella» entre Boccaccio y Cervantes*, «*Edad de Oro*» 33 (2014): 35-51.
- Gómez Canseco 2017 = Luis Gómez Canseco, *Imitación y ejemplaridad: Bandello, Cervantes y Avellaneda*, «*Critica del testo*» 20/3 (2017): 107-20.
- González Ramírez 2017 = David González Ramírez, *La novela corta del Siglo de Oro en tela de juicio: la ejemplaridad y su función retórica (a propósito de la tradición*

- medieval, los «novellieri» y las «Novelas ejemplares» de Cervantes*), «eHumanista/Cervantes» 6 (2017): 56-92.
- Güntert 2007 = Georges Güntert, *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
- Hamon 1977 = Philippe Hamon, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977.
- Hatzfeld 1972 = Helmut Hatzfeld, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, Anejo 83 de la «Revista de Filología Española», 1972.
- Joly 1992 = Monique Joly, *Erotismo y marginación social en la novela cervantina*, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America» 12.2 (1992): 7-19.
- Kartchner 2005 = Eric J. Kartchner, *Unhappily ever after: deceptive idealism in Cervante's marriage tales*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2005.
- Lerner 2016 = Isaías Lerner, *Aspectos de la representación en «El amante liberal»* (1987), in Id., *Estudios sobre Cervantes*, ed. Juan Diego Vila y Celia Burgos, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá · Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2016: 254-6.
- Martín Morán 2015 = José Manuel Martín Morán, *La ejemplaridad de las novelas cervantinas a la luz de la teoría de la «novella» del «Cinquecento»*, «Críticón» 124 (2015): 65-78.
- Martín Morán 2016 = José Manuel Martín Morán, *Ejemplaridad y retórica del silencio en el prólogo de las «Novelas ejemplares»*, «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», 92 (2016): 301-10.
- Maxey 2016 = Bryce Maxey, *De Nicosia a Roma: Las ruinas en «El amante liberal» y «El licenciado Vidriera»*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 790 (2016): 10-30.
- Montero Reguera 1993 = José Montero Reguera, *Cervantes y la verosimilitud: «La ilustre fregona»*, «Revista de Filología Románica» 10 (1993): 337-59.
- Murillo 1988 = Luis Andrés Murillo, *Narrative Structures in the «Novelas Ejemplares»: An Outline*, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America» 8/2 (1988): 231-50.
- Olid Guerrero 2015 = Eduardo Olid Guerrero, *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Universidad de Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2015.
- Pedrosa 2011 = José Manuel Pedrosa, *Mesa de trucos, billar, flipper*, «Rinconete» (2011), consultabile online all'url:  
[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/septiembre\\_11/07092011\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_11/07092011_01.htm).
- Presotto 2012 = Marco Presotto, *La antología poética de «La ilustre fregona» y una comedia atribuida a Lope*, in Eugenia Fosalba Vela, Gonzalo Pon-

- tón (coord.), *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecuá*, Madrid, Castalia, 2012: 369-83.
- Resina 1991 = Joan Ramón Resina, *Laissez faire y reflexividad erótica en «La gitanilla»*, «MLN» 106/2 (1991): 257-78.
- Riley 1966 = Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- Rosso 2017 = Maria Rosso, *Los viajes intertextuales de Cervantes, entre Milán y Lucca (Persiles, III, 19-21)*, «Humanista/Cervantes» 6 (2017): 142-54.
- Rubio Áquez 2013 = Marcial Rubio Áquez, *Los «novellieri» en las «Novelas ejemplares» de Cervantes: la ejemplaridad*, «Artifara» 13bis (2013): 33-58.
- Rubio Áquez 2014 = Marcial Rubio Áquez, *La contribución de Cervantes a la novela barroca: la ejemplaridad*, «Edad de Oro» 33 (2014): 125-50.
- Segre 1979 = Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testi e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979.
- Sieber 1980 = Harry Sieber, *Introducción a Miguel de Cervantes, Novelas ejemplares, I*, Madrid, Cátedra, 1980.

## INDICE GENERALE

Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino, <i>Presentazione</i>	3
Claude Cazalé Bérard, <i>Il libro delle delizie di Yosef Ibn Zabara</i>	11
Luca Sacchi, <i>A denti stretti: le tenebre del desiderio di Jean Paulus</i>	37
Cristina Zampese, « <i>In tanta mattezza</i> ». <i>Semantica delle alterazioni mentali nel Decameron</i>	55
Beatrice Barbiellini Amidei, <i>Boccaccio e la «matta bestialità»</i>	73
Johannes Bartuschat, <i>Magia, illusione e follia nelle novelle sugli artisti (dal Boccaccio al Cinquecento)</i>	91
Anna Maria Cabrini, « <i>Una gabbia di pazzzi</i> ». <i>Deliri d'amore e altra follia nelle Novelle di Matteo Bandello</i>	109
Giuseppe Polimeni, <i>Conche, conchette, secchie, secchiette, mastelle, mastellette</i> . <i>La pazzia e i suoi discorsi nelle Piacevoli notti di Straparola</i>	133
Sandra Carapezza, <i>L'amore furioso negli scritti sul Decameron di Sansovino</i>	153
Antonio Gargano, <i>Amore e follia nella novella cervantina El celoso extremeño</i>	173
Maria Rosso, <i>Malinconia e alienazione amorosa in quattro Novelle esemplari di Cervantes</i>	193