

Beatrice Barbiellini Amidei
Anna Maria Cabrini

I luoghi del racconto



Biblioteca di
Carte Romanze

I4

Ledizioni 
The Innovative LEDpublishing Company

I luoghi del racconto

a cura di
Beatrice Barbiellini Amidei
Anna Maria Cabrini

© 2021 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

I luoghi del racconto

A cura di Beatrice Barbiellini Amidei e Anna Maria Cabrini

Prima edizione: settembre 2021
ISBN cartaceo 978-88-5526-552-2

Questo volume è stato pubblicato con i fondi del progetto Piano di Sostegno alla Ricerca 2019 del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano.

In copertina: Bodleian Library, ms. Bodl. 264, f.1

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: 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.

REALTÀ E SIMBOLO NELLA TOPOGRAFIA LETTERARIA DEL «CONDE LUCANOR»

1. EL CONDE LUCANOR

Il *Libro de los enxemplos del Conde Lucanor e de Patronio* (o piú semplicemente il *Conde Lucanor* e anche solo il *Lucanor*)¹ è uno dei capolavori della letteratura medievale europea. Scritto nel 1335 dal principe Juan Manuel, nipote di Alfonso X el Sabio, in quanto figlio d'un fratello di questi, l'infante don Manuel, il *Conde Lucanor* è un'opera complessa, strutturata in cinque parti, la prima delle quali è ritenuta concordemente la piú importante, perché costituita da 50 (ovvero 51) racconti in cornice, indicati col nome generico di *exemplos* (*ejempos*). Effettivamente la tensione didattica e sapienziale dei racconti è molto forte ed è ben percepibile in ognuno di essi; ma ciò non toglie che almeno in alcuni la narrazione sia piú distesa, tanto da superare i limiti d'un classico *exemplum* e acquisire le ariose forme d'una novella. Con un'evidente ma – credo – appropriata forzatura, si potrebbe in qualche modo parlare di “*novelas ejemplares*”, rubando il titolo a uno dei capolavori di Miguel de Cervantes.

Prima d'andare avanti, chiariamo il problema numerico: i racconti del *Lucanor* sono 50 o 51? Non affronterò il problema in modo critico approfondito, visto che gli studiosi (anche i maggiori esperti della materia) sono divisi in due fazioni: quelli che considerano spurio il 51° racconto e quelli che vi riconoscono la mano di Juan Manuel. Il mio parere, che coincide in buona misura con quello del massimo conoscitore attuale del *Conde Lucanor*, Salvatore Luongo (2006), è che in effetti sia suo, anche se è impossibile dire con sicurezza perché corrompa il numero tondo dei 50 racconti,² tenuto presente che 50 è un numero pen-

¹ Le citazioni dal *Conde Lucanor* deriveranno dall'edizione di Guillermo Serés 1994.

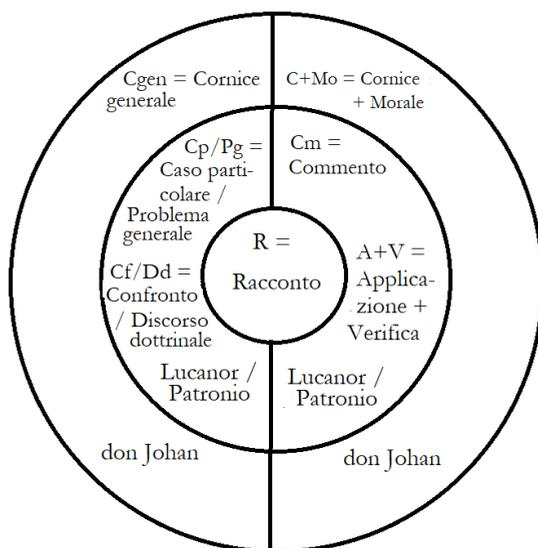
² In verità nei cinquanta capitoli si trovano 52 racconti, perché in ognuno degli *ejempos* XXVII e XLIII vengono narrate due storie diverse.

tecostale e che l'autore l'usa anche come base numerica per il *Libro de los estados*, un trattato che oggi definiremmo quasi di sociologia politica, composto di due parti: la prima di 100 capitoli (50x2) e la seconda, appunto, di 50. Un'ipotesi non verificabile, ma che non mi pare implausibile, è che Juan Manuel volesse scrivere un secondo gruppo di 50 racconti, ma che per un'ignota e forse grave ragione avesse dovuto interrompere lo sforzo quasi sul nascere, dopo aver composto solamente il primo dei nuovi esempi; e che qualcuno (forse lui stesso o forse un copista dotato d'iniziativa) avesse aggiunto alla raccolta quel racconto che ci pare estravagante, ma che molto probabilmente è dovuto all'autore.

Tra i connotati piú rilevanti di questa raccolta di racconti mi limiterò a rammentare i sette seguenti:

1. La cornice (studiata da Alberto Várvaro in un ammirevole saggio del 1964) è del tipo piú semplice, quello per intenderci della *Disciplina clericalis*: un nobile, il conte Lucanor, si rivolge per 50 o 51 volte al suo consigliere particolare Patronio per chiedergli come gli convenga agire in una determinata congiuntura; Patronio, per dargli un consiglio piú efficace, gli racconta ogni volta un *exemplum* adatto, dal quale si può ricavare un'indicazione per il comportamento piú adeguato da seguire nel singolo caso. Solo verso la fine le richieste del conte riguardano problemi non contingenti, ma quesiti di portata generale. Malgrado la semplicità di fondo, la cornice, un po' come quella piú narrativa del *Decameron*, è fatta a cerchi concentrici:
 - a) C_{gen} = si parte con la cornice generale (C_{gen}), nella quale parla Juan Manuel.
 - b) C_p/P_g = segue il caso particolare (C_p) ovvero l'esposizione d'un problema generale (P_g), introdotto dal conte Lucanor.
 - c) C_f/D_d = prende la parola il consigliere Patronio, che intaura un confronto (C_f) tra il caso particolare presentato dal conte con un'altra situazione (che costituirà il nucleo del racconto) ovvero imposta un discorso dottrinale (D_d).
 - d) R = si passa al racconto (R), narrato da Patronio.
 - c1) C_m = segue il commento (C_m), sempre esposto dal consigliere; è un momento speculare rispetto al momento c.
 - b1) $A+V$ = il conte applica (A) il consiglio e ne verifica (V) la bontà; è un momento speculare rispetto a b.
 - a1) $C+M_o$ = ritorna la parola all'autore, all'interno della cornice generale, che estrae dall'*ejemplo* una morale in versi.

Con uno schema circolare, avremmo:



2. L'abilità nell'usare la funzione "tempo", ossia il rapporto fra tempo del racconto e tempo della narrazione, che è stata paragonata, da Daniel Devoto (1966), all'arte del "rubato" nei racconti di Stendhal.
3. La caratteristica di derivare i suoi esempi da una molteplicità di fonti e di forme della narrativa breve, di tradizione occidentale e orientale: oltre ovviamente all'*exemplum*, il *miraculum* e le vite dei santi, la *fabula aesopica* e il *Panchatantra*, il *Barlaam e Josaphat*, l'aneddoto storico e così via. Alcuni racconti, infine, sono ispirati a episodi della propria vita. Nell'ambito del racconto medievale esistono, come si sa, delle narrazioni isolate che vengono accorpate solo in un secondo tempo da manoscritti collettori (è il caso dei *fabliaux*, di quasi tutti i *lais* – tranne quelli di Maria di Francia ecc.), e d'altra parte esistono delle raccolte omogenee (per es. gli *exemplaria*, le *vidas* e *razos* provenzali, gli *Ysopet* e i *Romuli* ecc.). Fra i primi testi a rompere questa omogeneità, ispirandosi a una molteplicità di tipi narrativi, ci sono i *Conti d'antichi cavalieri*, ovviamente il *Novellino*, per non parlare del *Decameron* e, in un modo assai peculiare, le versioni francesi del *Sindbad* o *Livre des sept sages*. Il caso del *Conde Lucanor* si pone tra le massime espressioni di questa linea strutturale ed evolutiva.

4. Il forte autobiografismo, celato nelle domande che il conte rivolge al consigliere, che spesso alludono a casi riconoscibili della vita di Juan Manuel, soprattutto per quanto riguarda questioni politiche.
5. La presenza d'una dottrina che oggi definiremmo fortemente conservatrice, la quale, seguendo l'ideologia prevalente dell'epoca, nega ad esempio ogni tipo di mobilità sociale (a differenza di quanto accade, ad esempio, nel *Cantar de Mio Cid*). Tuttavia il pensiero dell'autore si traduce al contempo in una teoria olistica, nel senso che la sua didattica mira alla salvezza di anima e corpo e prende pariteticamente in considerazione *Dios y el mundo*, cioè la dimensione trascendente e quella immanente della vita umana. E, a parziale sfumatura di quanto appena detto, Juan Manuel esalta quello che chiama *l'omne en sí*, l'uomo dotato di virtù d'ogni tipo, che prescindono dall'appartenenza a un rango elevato: una concezione che condivide con gli spiriti migliori del Due e del Trecento.
6. L'assenza di tracce d'eroticismo e l'uso molto sottile dell'umorismo, embricato sovente con l'insegnamento didattico.
7. Infine non si può dire che tutti i personaggi degli *ejemplos* siano individui dalle caratteristiche predeterminate, dei "tipi" che non subiscono alcuna evoluzione nel corso del racconto. Questo ovviamente succede, per esempio, nelle narrazioni ispirate alle favole esopiche o alla tradizione sanscrita, ma in qualche caso lo sviluppo psicologico del personaggio è consentito dalle condizioni favorevoli di partenza attraverso un processo di miglioramento che in realtà è spesso una forma di ravvedimento.

I meriti artistici del *Conde Lucanor* sono stati riconosciuti da tempo e la bibliografia su di esso è straordinariamente ampia, ma mi piace rammentare uno dei contributi più significativi in merito, quello del compianto ispanista Ermanno Caldera (1966-1967), intitolato *Retorica, narrativa e didattica nel Conde Lucanor*. La monografia più fine e sicura sull'opera è ora quella del citato Salvatore Luongo (2006).³ Curiosamente non dà a Cesare quel che è di Cesare uno dei migliori studiosi del Medio Evo letterario ispanico, il britannico Alan Deyermond, che dedica all'opera poco più di due paginette, striminzite e del tutto prive di *feeling*, in

³ Altre monografie importanti sono quelle di Ayerbe-Chaux 1975, Biglieri 1989, Devoto 1972 e Diz 1984.

una storia della letteratura medievale spagnola di piú di 400 pagine (1976³: 242-4).

Oltre che di grandissimi meriti artistici, il *Conde Lucanor* è stato ed è anche un libro di grande successo: è una delle pochissime opere medievali in volgare che abbia goduto d'una stampa cinquecentesca (Sevilla, Hernando Díaz, 1575), curata da un importante *editor* e storico, Gonzalo Argote de Molina; è la fonte di alcune *pièces* teatrali barocche; attraverso la sua traduzione francese è alla base per lo meno d'un celebre racconto di Andersen, quello del "Re nudo"; un suo racconto, di cui parleremo (l'XI *ejemplo*), è stato riscritto per due volte da Jorge Luis Borges e ha ispirato molti altri artisti degli ultimi secoli.

2. SPAZIO, LUOGO, AMBIENTE (E SITUAZIONE)

Cercherò di distinguere, fin dove si può, tra i concetti di *spazio*, *luogo* e *ambiente*, tenendo presente che, qui come altrove, non è sempre possibile fissare dei confini precisi fra i significati di queste parole.

Lo spazio (alla greca *chóros*) è un concetto basilare dal punto di vista geografico e di per sé è asettico, denotativo, misurabile; forse proprio per questo, in quanto termine direi "non marcato", si può usare pure in modo metaforico, anche potentemente metaforico (spazi di libertà, di democrazia, spazi impenetrabili, uno spazio per la discussione, per un accordo, ecc.): spesso è sovrapponibile al concetto di tempo, come si evince dall'uso dei deittici, dove *qui* può significare 'in questo luogo' ma anche 'a questo punto'. Per conferire alla parola *spazio* un valore connotativo occorre accompagnarlo per es. da un aggettivo: e così abbiamo gl'«interminati spazi» dell'*Infinito* leopardiano o inserirla in un sintagma come «la conquista dello spazio», alludendo alle imprese astronautiche.

Il luogo (*tópos*) è un concetto gravido di possibilità connotative: è abitato o comunque è abitabile, è collegato a un vissuto, a rapporti umani o a vicende personali e collettive: come quando si dice: "io sto bene a casa mia" o "indicami con precisione il luogo dell'appuntamento". Anche in questo caso non mancano usi metaforici: basterebbe pensare ai *loci* in ambito filologico, che sono abitati da *lectiones*. Un luogo è caratterizzato da un qualche tipo di chiusura o almeno di delimitazione verso l'esterno e di finitezza (difficilmente Leopardi avrebbe scritto

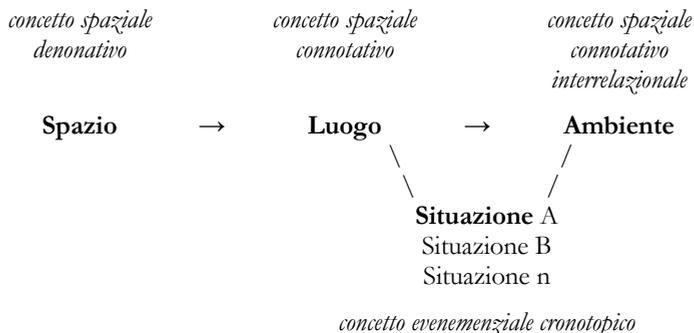
*«interminati luoghi»): il luogo dell'appuntamento di due fidanzati vale, come tale, solo per loro, anche se magari è uno spazio affollato; casa mia è tale solo per me e per i miei: se ricevo degli ospiti questi entrano a casa mia, ma non è casa loro. Ovviamente esistono anche luoghi comunitari, dove si può essere ammessi per condividere esperienze o ricordi: un tempio, un circolo e così via. Un luogo ovviamente implica di necessità uno spazio, anche solo ideale, ma non viceversa.

L'ambiente (*óikos*) è un luogo abitato, dotato di caratteristiche peculiari e di specifici condizionamenti, ma validi per chiunque vi acceda. Se uno cambia lavoro, entra in un nuovo ambiente (una fabbrica, una banca, un dipartimento universitario), dove esistono dinamiche interpersonali; secondo esperienze comuni, uno si può trovare bene o male in un nuovo ambiente. Non sempre è facile distinguere fra luogo e ambiente.

Tanto in un luogo come in un ambiente (così come sopra descritti) si possono dare delle situazioni: malgrado l'etimologia del nome faccia riferimento a qualcosa di statico, allo "stare in un luogo", la situazione, e in particolar modo la situazione narrativa o quella drammatica, è qualcosa di tipicamente dinamico. Basti pensare al libro *Les deux cent mille situations dramatiques* (Paris, Flammarion, 1950) di Étienne Souriau. La vicenda dell'uomo geloso (spesso anziano) che sposa una giovane e la relega in una torre dalla quale non può uscire se non è accompagnata dal marito o da una guardiana (ossia il motivo della malmaritata, che conosce numerose varianti ed è rivisitato in una grandissima quantità di racconti o di testi teatrali ben noti, fra i quali i *lais* di Yonec e di Guigemar di Maria di Francia, *Flamenca* o la narrazione intitolata *Puteus*, che si legge nella *Disciplina clericalis* e nel *Libro dei sette savi* oltre che nella novella di Tofano e Ghita, *Decameron* VII 4, con propaggini che arrivano almeno alla *comédie-ballet* *George Dandin ou le Mari confondu* di Molière, per non dire di opere d'un ramo parallelo, come *El viejo y la niña* di Leandro Fernández de Moratín); insomma questa vicenda esemplifica abbastanza bene quanto s'è detto finora. La torre è allo stesso tempo uno spazio (l'edificio), un luogo (la casa della coppia) e un ambiente (una sorta di prigione, con tanto di secondino) nel quale si sviluppa una situazione (il tentativo di fuga della donna). Si pensi anche alla *cambra* (la 'camera', la 'stanza' della donna desiderata) della sestina di Arnaut Daniel, che è una delle sei parole-rima usate dal trovatore perigordino: la camera è lo spazio dell'immaginario erotico, il luogo dell'incontro negato, l'ambiente ina-

cessibile a causa dei *lauzengier*, che costringe il poeta (ma si tratta in fondo di una *felix culpa*) a ricreare luogo e ambiente con il puro strumento poetico che opera nello spazio del desiderio.

Possiamo schematizzare quanto detto in questo modo, alquanto approssimativo:



3. LA TOPOGRAFIA LETTERARIA DEL *CONDE LUCANOR*

Tornando al *Conde Lucanor*, va detto che la topografia letteraria che vi si disegna non regge il confronto, per ampiezza geografica e profondità descrittiva, con quella della *Commedia* dantesca o del *Decameron*. Tuttavia non mancano ampî spazi (appunto) per una ricognizione positiva del tema nella raccolta di Juan Manuel.

I luoghi dipendono certamente in buona misura dalle fonti dei racconti e dal modo in cui l'autore li assume nella narrazione. E possiamo distinguere: luoghi del tutto indeterminati dal punto di vista geografico; luoghi genericamente identificabili; luoghi reali indicati con precisione. Si noti che non di rado Juan Manuel introduce personaggi storici reali in situazioni inventate, ovvero personaggi letterari in situazioni inedite.

I racconti che derivano dalla tradizione esopica o dal *Panchatantra* di solito sono privi d'una collocazione spaziale: al massimo, quando implicano personaggi animaleschi non domestici, sono di norma ambientati in campagna e non in città; si noti che la campagna non gode d'una valutazione positiva come da tradizione oraziana o virgiliana, tradizione che sarà rinnovata nel Cinquecento da Antonio de Guevara col *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* ("Disprezzo [o svalutazione] della città e lode della campagna [del paesino di campagna]"). In qualche caso la no-

tazione è esplicita, come nell'*ej.* XII («De lo que contesció a un raposo con un gallo», Di quel che accadde a una volpe con un gallo), quando Patronio racconta: «[...] un omne bueno avía una casa en la montaña» (un brav'uomo aveva una casa in campagna – la parola *montaña* indica genericamente un luogo campestre); in altri casi è sottintesa, per es. nell'*ej.* V («De lo que contesció a un raposo con un cuervo que tenié un pedaço de queso en el pico», Di quel che accadde a una volpe con un corvo che teneva un pezzo di formaggio nel becco).

Altre volte il racconto risale o sembra risalire a una fonte orientale, perché ambientato in terre di mori, ma spesso il luogo è del tutto indeterminato e va ricostruito mentalmente mediante le allusioni disseminate nella storia. Il bellissimo racconto del “Re nudo” (*ej.* XXXII, intitolato «De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño», Di quel che accadde a un re con gl'imbroglioni che tessèrono la tela), non dichiara la pur vaga localizzazione fin dal principio, ma solo quando si cita la legge in base alla quale «los moros non heredan cosa de su padre si non son verdaderamente sus fijos» (i mori non ereditano nulla dal padre se non sono veramente figli suoi). Altrettanto succede con il racconto della “Bisbetica domata” (*ej.* XXXV, «De lo que contesció a un mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava». Di quel che accadde a un giovane che si sposò con una donna violenta e di pessimo carattere), nel quale siamo informati che l'azione si svolge in un paese islamico solo quando le nozze sono state celebrate: «Et los moros han por costumbre que adoban de cena a los novios et pónenles la mesa et déxanlos en su casa fasta otro día» (E i mori usano preparare la cena agli sposi, apparecchiano la tavola e li lasciano soli a casa loro fino al giorno seguente). Si tratta quindi di quel che possiamo definire “colore locale”, ossia la specificazione di particolari caratteristici e realistici d'un luogo (a volte d'un'epoca) che lo rendono riconoscibile.

Spesso, invece, la localizzazione è precisa: nella maggior parte dei casi si tratta di molti luoghi legati alla storia della Spagna: l'*ej.* XV e il XXX sono ambientati a Sevilla, il XVI a Burgos, il XVIII nel regno di León, il XXVII tra Íscar e Cuéllar, il XXVIII a Granada, il XLI a Córdoba eccetera. In queste vicende i personaggi possono essere spagnoli o mori. Alcune ambientazioni fuori della penisola iberica sono, ad esempio: Genova (nel IV), Tunisi (nel IX), Bologna (nel XIV), Parigi (nel

XXXI), Carcassonne (nel XL), il Cairo (nel L) e così via. Il LI *ejemplo*, d'attribuzione come si diceva controversa,⁴ intitolato «Lo que contesción a un rey christiano que era muy poderoso et muy soberbiosos», (Quel che accadde a un re cristiano molto potente e superbo) è ambientato «en una tierra de que me non acuerdo el nombre» (in un paese del quale non rammento il nome), che sembra anticipare in modo singolare, anche se non identico, l'*incipit* del *Don Quijote*: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...» (In un borgo della Mancha del cui nome non intendo ricordarmi). Cervantes non vuole rammentare il nome,⁵ mentre l'autore del LI *ejemplo* semplicemente non se ne ricorda o dice di non ricordarsene. Il fatto è che il LI *ejemplo* è tramandato solamente dal codice S (il piú importante fra i sei della tradizione del *Conde Lucanor*), e non, quindi, dall'*editio princeps* di Argote de Molina del 1575, quindi la possibilità che il monco di Lepanto avesse letto quel racconto non è in verità molto alta.

Tra i luoghi particolari, possiamo ricordare i campi di battaglia (l'assedio di Sevilla nell'*ej.* XV) e infine un vicolo frequentato da donne «d'estas que llaman *del partido*», come dice Miguel de Cervantes nel II capitolo della prima parte del *Don Quijote*, ovvero dedite al mercimonio dei loro corpi. Siamo in una città del regno del Marocco: in quel carruggio entra, ignaro e spinto da motivi igienico-corporali non legati alla professione di quelle signore, un filosofo grave e anziano, che in tal modo si procura incolpevolmente una pessima reputazione (*ej.* XLVI: «De lo que contesció a un philósopho que por ocasión entró en una calle do moravan malas mugeres», Di quel che accadde a un filosofo che casualmente entrò in una via abitata da prostitute).⁶

⁴ È un racconto tradizionale molto bello, affine all'*exemplum* 59 dei *Gesta Romanorum* e, come questo, presenta forti affinità con il romanzo *Il principe e il povero* (*The Prince and the Pauper*) di Mark Twain (1881).

⁵ L'oblio volontario del nome di quel borgo manchego dà la stura a interpretazioni e ad appropriazioni arbitrarie, come quelle delle varie patrie d'Omero; la decisione sarà imitata, sia pure in modo non esplicito, da Manzoni, il quale non dirà mai quale sia il paesino del lecchese di Renzo e Lucia.

⁶ Curiosamente questa vicenda, di fonte ignota, sembra un'anticipazione di quel che successe nel 1974 al grande teologo e cardinale Jean Daniélou, il fondatore delle *Sources chrétiennes*, morto nella casa d'una prostituta dalla quale si era recato solamente per un'opera di carità.

Non è mia intenzione esaurire la ricognizione, ma val la pena d'accennare a un luogo particolare: il Mediterraneo, che non è certo il mare boccacciano di Alatiel o di altre novelle del *Decameron*, ma che è lo scenario specifico dell'*ej.* III (il gesto eroico di Riccardo Cuordileone in una specie di piccolo "sbarco in Normandia" di fronte alle sponde della Terrasanta: il re a cavallo si getta dalla nave in acqua, seguito da altri cavalieri e poi insegue i nemici in fuga;⁷ il racconto è alla base del dramma teologico *El condenado por desconfiado* di Tirso de Molina); e scenario parziale dell'*ej.* XXV (un altro atto d'eroismo, quello del genero del Conte di Provenza, che libera il suocero, prigioniero di Saladino nel regno di Armenia); e infine dell'*ej.* L (una *quête* dalla ricerca d'una risposta fondamentale). Sugli ultimi due *ejemplos* torneremo piú avanti.

Come dato generale, possiamo anche notare che il *Conde Lucanor* non indulge a vere e proprie descrizioni paesaggistiche; e anche in questo si misura la distanza dal *Decameron*.

4. ALCUNI ESEMPI PARTICOLARI

Sofferamoci ora su alcuni racconti, per evidenziare il particolare uso che Juan Manuel fa dei concetti spaziali che ho illustrato nel secondo paragrafo.

3.1. Sicuramente l'*ejemplo* piú riuscito e piú significativo, anche da questo punto di vista, è l'XI, quello che è stato definito da María Rosa Lida de Malkiel (1950-1951: 96) «la perla de la colección». Ha goduto di numerosi eccellenti interventi critico-interpretativi, tra i quali mi piace ricordare in particolare quelli del mio maestro Alberto del Monte (*La novella del tempo fallace*, 1954) e di un altro grande studioso, Cesare Segre (*Negromanzia e ingratitudine*, 1964). Ecco un riassunto che, come forse si capirà, non può essere brevissimo e conterrà, purtroppo, quello che oggi si chiama uno *spoiler*:

⁷ La descrizione è potente: la nave dove viaggia il re inglese è ormai vicina alla costa, ma non tanto che l'acqua sia così bassa che Riccardo non affondi col suo cavallo e per qualche tempo non riesca a risalire. Quando riaffiora, si lancia verso la riva, seguito dai cavalieri inglesi e francesi.

Il *deán* (vicario del vescovo) di Santiago, volendo apprendere l'arte della magia, si reca a Toledo da don Illán, massimo esperto vivente di negromanzia. Incontra il Gran Maestro in una stanza appartata, mentre sta leggendo: don Illán l'accoglie gentilmente, l'invita a pranzo, s'intrattiene conversando con lui in un'altra stanza isolata, accetta d'insegnargli le arti magiche, ma l'ammonisce ricordandogli che l'allievo dovrà mostrarsi grato e corrispondere con adeguate ricompense al bene che gli farà. Il *deán* accetta e promette solennemente e senza indugio. S'avvicina l'ora di cena: don Illán incarica una domestica di procurarsi delle pernici, ma le raccomanda di non metterle ad arrostire finché non gliel'ordinerà espressamente. Poi dice all'allievo che la magia non si può insegnare in un luogo qualsiasi e quindi gli fa scendere una scala lunghissima finché non entrano in uno studio pieno di libri, una camera riposta che si trova sotto il letto del fiume Tago. Qui inizia il corso di negromanzia. Ma subito dopo entrano due messi che consegnano al vicario una lettera dello zio arcivescovo, che versa in fin di vita. Malgrado ciò, il *deán* decide di non rientrare in sede. Dopo tre o quattro giorni si presentano altri messi per comunicargli che, morto lo zio, sarà eletto al suo posto. Dopo sette od otto giorni giungono due scudieri, che gli trasmettono i documenti attestanti la sua elezione ad arcivescovo. Don Illán e il *deán* partono allora per Santiago: il primo chiede al secondo il vicariato ormai vacante per suo figlio, ma il *deán* dice d'averlo già promesso a un suo parente: che pazienti, perché ci sarà l'occasione di dargli una ricompensa maggiore. A Santiago, dopo un po', arrivano dei messi papali, i quali comunicano all'arcivescovo che è stato nominato vescovo di Toulouse;⁸ si ripete la sequenza: don Illán chiede la carica di arcivescovo di Santiago per suo figlio e l'altro nega con la stessa scusa. Si spostano tutti a Toulouse, dove, trascorsi circa due anni, si presentano altri messi papali con la nomina a cardinale; si ripete la stessa sequenza di richiesta e rifiuto. Vanno tutti alla corte papale; qui dopo un po' il Pontefice muore e il nostro cardinale viene eletto al suo posto. Stessa sequenza con la richiesta di lasciare il cardinalato al figlio di don Illán; ma a queste parole il novello Papa monta su tutte le furie e minaccia di gettare in carcere il suo petulante maestro, come eretico e mago. A questo punto don Illán chiama la domestica e le dà incarico d'arrostire le pernici: il Papa si ritrova a Toledo, *deán* di Santiago come quando vi era giunto, e capisce che quel *cursus honorum* era stato solo un'illusione creata dal mago per saggiare la sua gratitudine.

⁸ La promozione da arcivescovo a vescovo potrebbe sorprendere, ma la collega Marina Benedetti (che ringrazio moltissimo), storica del Cristianesimo nonché della Chiesa medievale e dei movimenti ereticali mi ha confermato che all'epoca era possibile passare da arcivescovo a vescovo, se la diocesi d'arrivo era più prestigiosa, e quella di Toulouse di sicuro lo era, soprattutto se si pensa alla possibilità che il racconto sia ambientato durante il papato avignonese.

L'esempio undecimo è un racconto che, pur in prospettiva medievale, anticipa quella che oggi chiameremmo la 'realtà virtuale' e anche gli 'universi paralleli' della fantascienza, unendo il motivo del tempo illusorio con quello della prova di gratitudine (sono i motivi D.2012 ["Istanti che sembrano anni?"] e H.1561.1 ["Prova di gratitudine: il mago fa sì che il suo discepolo si creda superiore a lui"] nonché il D.20311.5 ["Un uomo crede, grazie alla magia, d'essere vescovo, arcivescovo, papa..."]) del *Motif-Index* di Thompson 1966), connubio che avrà particolare fortuna nel teatro barocco, con Juan Ruiz de Alarcón (*La prueba de las promesas*), Pedro Calderón de la Barca (*En la vida todo es verdad y todo mentira*) e Francisco Bances Candamo (*La piedra filosofal*). In qualche modo Juan Manuel ricorre alla stessa tecnica di molti racconti polizieschi (del tipo basato sulla *detection*, come quelli di Conan Doyle o di Agatha Christie), dove alcuni particolari della narrazione sono destinati ad acquistare un diverso e impreveduto significato alla luce della conclusione. L'esempio può esser visto anche in senso metanarrativo come una parabola sulla lettura, sulla magia dell'atto semiotico che consiste nell'investire retrospettivamente di senso nuovo, complementare e supplementare, il racconto già trascorso sull'asse del tempo. La fine testura psicologica e la spregiudicatezza nel presentare un *cursus honorum* ecclesiastico (paragonabile alle leggende di Gerberto d'Aurillac, papa Silvestro II, che avrebbe studiato la magia e si sarebbe legato al demone) si contano fra le qualità più notevoli dell'esempio; ma è la perfezione assoluta di tutti gli elementi, tra cui la schermaglia di dialoghi in discorso indiretto e un uso magistrale del tempo narrativo e degli spazi raffigurati – il tutto in una *naïveté* più apparente che reale – a renderlo superiore ad ogni imitazione. In questo racconto si dà, in forma perfetta, la concatenazione di quelli che abbiamo chiamato spazi, luoghi, ambienti e situazioni.

Tra i precedenti si annoverano un racconto della *Tabula exemplorum* e, in forma assai schematica, di altri *exemplaria* latini; fra la discendenza, oltre le tre commedie sopra ricordate, il "conte moral" *Le Doyen de Badajoz* dell'abate François Blanchet e testi di Francesc de Eiximenis, Baltasar Gracián, Azorín (José Martínez Ruiz), Jorge Luis Borges (*El brujo postergado*) ed Enrique Anderson Imbert. Il motivo isolato della prova di gratitudine è largamente presente negli *exemplaria* medievali (Vincenzo di Beauvais, Étienne de Bourbon ecc.); quello del solo tempo fallace o illusorio, di antica origine orientale, attinge piccoli capolavori in una *cantiga* di Alfonso X (la 103) e in un racconto del *Novellino* (il XXI, «Come

tre maestri di nigromanzia vennero alla corte dello 'mperadore Federigo»), ma è tema diffusissimo, dal *Lai de Guingamor*, in antico francese, al racconto di Borges intitolato *El milagro secreto*. Quest'ultimo autore sviluppa inoltre il tema della 'pantopía' (l'universo contenuto in un punto, un po' come quel che succede nella *cámara* di don Yllán), in un altro famoso racconto, intitolato *El Aleph*.

Come osserva Enrique de Rivas nella sua lettura esoterica del racconto (1989: 64), «Don Juan Manuel crea, dentro del cuento, una estructura paralela (las tres cámaras reales y las tres jornadas o etapas irreales), con lo cual nos da la clave para comprenderlo, a la par que establece una dualidad (el proceso de iniciación real que se prepara y la iniciación fingida, o al revés, que acontece) digna del lenguaje iniciático más sutil».

In questo racconto piú che altrove Juan Manuel usa una delle sue tecniche compositive favorite, quella del parallelismo, e, nella specularità delle situazioni (i varí messaggeri; le promozioni; gli spostamenti; le richieste di don Yllán; i rifiuti), l'autore stabilisce un rapporto inverso fra il tempo della storia e il tempo del racconto: all'inizio, quando passano poche ore o pochi giorni, la narrazione è piú dilatata; in seguito, quando trascorre piú tempo, il racconto è piú serrato, avviandosi alla catastrofe finale. E, come si diceva, quella tecnica di *rubato* che Juan Manuel sperimenta anche altrove, per es. nello splendido racconto dell'uomo che si fece vassallo del diavolo (*ej. XLV*, che vanta un finale degno di Edgar Allan Poe o di Howard Phillips Lovecraft).

Nella dimensione spaziale, dal prevalente tasso simbolico, la vicenda vive soprattutto di opposizioni dentro-fuori: sempre piú dentro, in una discesa agli inferi dell'animo umano e sempre piú fuori, in un'estensione non solo geografica (da Santiago a Toulouse alla corte papale, Roma o Avignone che sia), ma anche sociologica e morale dell'ipocrisia e dell'inaffidabilità umana, che giunge fino alla critica del nepotismo dell'*estamento* (stato sociale) ecclesiastico e del suo massimo rappresentante, il Papa, fatto poco consueto nella letteratura dell'epoca e di quel genere. Juan Manuel, profondamente religioso, ma, per cosí dire, inossidabilmente ghibellino come lo zio Alfonso X, tratta i papi con la stessa libertà con cui Dante li descrive nella *Commedia*. Per quanto riguarda l'ambientazione toledana, questa è giustificata dal fatto che Toledo, con Salamanca, era una delle sedi piú famose in Europa per lo studio e la pratica delle arti magiche, come attestano numerosi autori,

anteriori e posteriori, da Elinando (ca. 1229): «Quaerunt clerici Parisiis artes liberales, Aurelianis auctores, Bononiae codices, Salerni pyxides, Toleti daemones, et nusquam mores» (I *clerici* [gli intellettuali] cercano le arti liberali a Parigi, gli autori [la letteratura] a Orléans, i codici [la giurisprudenza] a Bologna, le pissidi [la medicina] a Salerno, i demoni a Toledo e i buoni costumi da nessuna parte; cit. in Lecoy 1938: 338) a Luigi Pulci, *Morgante*, canto XXV, ottava 259: «Questa città di Tolletto solea / tenere studio di nigromanzia: / quivi di magica arte si leggea / pubblicamente e di piromanzia; / e molti geomanti sempre avea, / e sperimenti assai di idromanzia / e d'altre false oppinïon di sciocchi, / come è fatture o spesso batter gli occhi». Giustamente Guillermo Serés (*El Conde Lucanor* [Serés]: 356) richiama l'importanza della sia pur mal nominata "scuola" dei traduttori toledani, che fra le altre cose divulgò anche testi astrologici d'origine orientale. Peraltro Juan Manuel sembra addirittura preoccuparsi di conferire un colore locale alla vicenda attraverso l'accento alle pernici, che se da un lato costituiscono la frontiera tra reale e immaginario, dall'altro rappresentano un piatto tipico di Toledo.

Da notare infine che l'esempio sviluppa la storia nell'area del fantastico, senza ricorrere al meraviglioso (per adoprare utili termini codificati molti anni fa da Tzvetan Todorov 1970). Al centro della costruzione c'è lo studio di Don Illán, che si trova sotto il letto del fiume Tago: si tratta in realtà di una *Wunderkammer*, malgrado il *deán*, e con lui il lettore, non se ne accorgano se non al termine del racconto. Enrique de Rivas nota che le «cámaras muy apartadas» dove si svolge il processo iniziatico (destinato al fallimento) sono tre, numero non casuale: la terza camera corrisponde alla tomba, dove l'adepto, superata la 'morte iniziatica', è pronto per affrontare le prove successive.

Il racconto rappresenta quindi la piú felice fusione che si possa immaginare fra reale e simbolico. Per questi aspetti lo si potrebbe forse confrontare con la novella di Andreuccio da Perugia, pensando soprattutto alla lettura strutturalista d'estrema raffinatezza che ormai quasi cinquant'anni fa ne dette Aldo Rossi (1973). In fondo anche nella novella decameroniana si hanno dati di estremo realismo nella descrizione di Napoli e di alcuni dei suoi aspetti "infernali"; ma anche un acceso simbolismo fra le ripetute ascese e cadute, i lavacri che parodiano riti lustrali, alcuni elementi folclorici (per es. l'anello del vescovo), un piccolo racconto "di formazione" e cosí via.

3.2. Un'altra novella sulla quale val la pena di richiamare l'attenzione è la L («De lo que contesció a Saladín con una dueña, muger de un su vasallo», Di quel che accadde a Saladino con una signora, moglie d'un suo vassallo):⁹

Saladino, sultano d'Egitto, s'innamora della moglie d'un suo vassallo; per poterla avvicinare impunemente ne promuove e allontana il marito e si presenta a casa sua, facendole delle *avances*; la donna abilmente rintuzza le profferte amorose senza offendere il suo signore e gli promette d'esser sua se accetterà di compiere una promessa. Questa specie di *don contraignant* (promessa a scatola chiusa, tradizionale nella narrativa cortese in lingua d'oïl) consiste nel fornire la risposta a una domanda: qual è la qualità positiva piú importante in un uomo, che sia la fonte («madre et cabeça», ossia 'principio', dice l'autore) di tutte le altre? Saladino non sa rispondere su due piedi. Convoca i suoi saggi, ma neppure questi sanno soddisfare alla richiesta. Allora, travestito da giullare, si mette in viaggio per il Mediterraneo, si reca presso la curia papale e presso le corti di re e imperatori, ma nessuno gli dà la bramata risposta. Finché non s'imbatte in un giovane cacciatore che lo porta da suo padre, ormai anziano e cieco, che finalmente gli fornisce l'agognata risposta: è la *vergüenza*, la vergogna, o per meglio dire il pudore, cioè quel sentimento che spinge a fare le buone azioni e impedisce di commettere le cattive. Malgrado Américo Castro (1954) vi senta echi della cultura araba, in fondo questa vergogna non è dissimile dal pudore descritto da Dante nel *Convivio*. Ottenuta la preziosa risposta, Saladino torna dalla donna, la quale a quel punto l'invita a mettere in pratica l'insegnamento ricevuto, e quindi a vergognarsi delle sue cattive intenzioni e a ritirare le sue profferte d'amore. Saladino comprende d'aver fallato, accetta e da allora in poi rispetta la donna e l'ama come un signore deve amare un suo vassallo.

Anche qui esistono tenui legami con la tradizione precedente, segnalandosi soprattutto, ma solo per certi aspetti, un racconto del *Sendebär* (cioè del *Sindbad* castigliano, quel testo proteico che nella tradizione occidentale è noto come il *Libro dei Sette Savi*). Parziale pure l'accostamento alla

⁹ Yussuf Salah-ed-Din, 1137-1193, sultano d'Egitto e di Siria, grande stratega, per le sue qualità morali e intellettuali divenne presto un personaggio emblematico positivo in numerosi testi di *fiction* occidentale (romanzi francesi, *Novellino*, *Decamerone*, *L'Avventuroso Ciciliano* di Bosone da Gubbio ecc.); si veda soprattutto Castro 1954, secondo il quale Italia, Francia e Spagna "usano" il personaggio di Saladino in forme diverse e in pure invenzioni: nei testi italiani si mette in risalto soprattutto la sagacia, l'astuzia e l'acutezza d'ingegno del sultano; in quelli francesi Saladino affronta conflitti giuridici e intellettuali (e alla fine si converte al cristianesimo); in Juan Manuel è personaggio che dà e riceve consigli ed è esempio di grande condotta morale.

novella della Marchesana del Monferrato del *Decameron* (I 5). Due i motivi folclorici recensiti nel *Motif-Index* di Thompson (1966): J 816.4: «Una donna ottiene con tatto che il re rinunci all'atteggiamento amoroso nei suoi confronti» e T.320.4: «Una moglie sfugge alla lussuria del re, facendolo vergognare». Altri motivi di contorno sono il K.1388 «Allontanamento del marito per corteggiare la moglie» e il K.978 «La lettera di Uria».

Il *L ejemplo* è particolarmente articolato anche dal punto di vista narrativo, per una serie di ragioni che qui non ripeterò, permettendomi di rimandare a uno studio al quale sono molto affezionato, perché fu di fatto il mio primo articolo, pubblicato nel 1976, dopo aver passato il vaglio di Cesare Segre, che l'accolse nella rivista «Strumenti Critici». Dal punto di vista della trama concettuale, il *L ejemplo* è anche più complesso dell'XI e, per quanto riguarda una valutazione artistica complessiva, confermo quanto scritto in altra occasione (D'Agostino 2011: 191):

Parte sovrana dell'autore sta proprio nell'amalgamare le istanze didattiche con quelle narrative in modo indissociabile (simile in questo al Dante della *Commedia*): ogni sequenza diegetica incarna un nodo simbolico e didascalico senza pregiudicare il fascino del racconto, come una perfetta tessitura a *double face*, dove la *quête* della verità acquista in modo pieno e rifinito i ritmi della novella.

Qui mi limiterò ad aggiungere qualche osservazione sul valore funzionale dei luoghi. Ci sono ben dodici mutazioni, senza contare i viaggi di spostamento per il Mediterraneo, l'Italia, la Francia e altri regni non nominati.

- 1) Casa della donna. L'azione inizia quando il sultano, in viaggio, è ospite nella casa d'un suo vassallo, ne conosce la moglie e se ne innamora o almeno prova per lei quella che qualche scrittore d'*antan* avrebbe definito una "passionaccia".
- 2) Palazzo del sultano. Saladino chiede aiuto a un cattivo consigliere che gli suggerisce la tattica del *promoveatur ut amoveatur* nei confronti del marito della signora.
- 3) Casa della donna. Saladino si presenta da lei, in assenza dello sposo.
- 4) Camera da letto messa a disposizione di Saladino. *Avances* e schermaglie. "Contratto" fra i due: Saladino promette di trovare la risposta alla domanda della donna.
- 5) Palazzo del sultano. Consulto dei sapienti. Nessuna risposta valida.

- 6) Saladino in viaggio. Prima tappa: dal Papa. Nessuna risposta.
- 7) Dal re di Francia. Nessuna risposta.
- 8) Da altri re. Nessuna risposta.
- 9) Casa del cavaliere anziano e cieco. Finalmente la risposta: la *vergiënça*.
- 10) Viaggio di ritorno a Babilonia (verosimilmente il Cairo).
- 11) Casa della donna. Buona accoglienza.
- 12) Camera da letto messa a disposizione di Saladino. Ultimo dialogo fra il sultano e la donna e scioglimento del *plot*.

Se ci si pensa bene, nell'*ejemplo* L del *Lucanor* succede a Saladino quel che accade a Cangrande della Scala e all'abate di Cligni in *Decameron* I 7 o ad altri personaggi del *Centonovelle* che traggono ammaestramento da una vicenda che li fa ritornare alla pristina nobiltà d'animo, temporaneamente smarrita. I luoghi attraversati nella *quête* (la ricerca non d'un oggetto o d'una persona, ma, come già si diceva, della risposta corretta a una domanda capitale) sono investiti tematicamente dalle passioni, dai profili morali e dalle aspettative dei personaggi. Sono luoghi di saggezza cercata, attesa e mai trovata prima dell'ultima tappa. In particolare i siti gerarchicamente piú nobili, il Palazzo del sultano, le corti del Papa e dei vari re sono i luoghi o della malvagità e dell'immoralità (nel caso del palazzo di Saladino, che dà ascolto al suggerimento del cattivo consigliere) o della profonda delusione, visto che non si dimostrano in grado di dire quale sia la piú importante qualità dell'essere umano. La casa della moglie del vassallo è il luogo prima del peccato e poi del pentimento e della riconversione, con una circolarità della storia che parte e ritorna là dove nasce il tumulto delle passioni e dove queste alla fine si placano, nel riconoscimento della virtù. La donna, peraltro, come dice espressamente il narratore, è il vero motore dell'azione notevolmente complessa di questo racconto (almeno in relazione alla media degli *ejemplos* juanmanuelini):

Cuando Saladín todas estas buenas razones oyó et entendió cómmo aquella buena dueña, con la su bondat et con el su buen entendimiento, sopiera aguisar que fuesse él guardado de tan grand yerro, gradesciólo mucho a Dios (Juan Manuel, *El Conde Lucanor* [Serés]: 212-3).

Quando Saladino udí questi validi ragionamenti e comprese come quella brava signora, grazie alla sua bontà e al suo senno, era riuscita a fare in modo che lui fosse preservato da un peccato così grande, fu molto grato a Dio.

E non è male notare come un autore così naturalmente conservatore e capace di descrivere donne perfide o sgradevoli (come la moglie dell'imperatore Federico dell'*ej.* XXVII o la truce beghina dell'*ej.* XLII), sappia anche riconoscere le alte qualità femminili, peraltro in una rappresentante del mondo musulmano. Diverso il profilo d'un'altra donna che viene esaltata, la moglie di Álvar Hãñez, la quale crede ciecamente in quel che dice il marito, anche alle palesi bugie, impiegate per metterla alla prova; molto probabilmente la storia va considerata come un racconto umoristico (Ayerbe-Chaux 1975: 76-81). E infine, nell'*ej.* I, è dotata di speciale risalto l'umile casa del cavaliere anziano e cieco, il quale, come molti personaggi folclorici o letterari, è capace di vedere con gli occhi della mente ed è il vero attante adiuvante del protagonista della storia.

3.3. Vediamo ora due altri esempi altamente significativi dal punto di vista della topografia letteraria: il primo della collezione, quello che narra «De lo que contesció a un rey con un su privado» (Di quel che accadde al Re col suo consigliere particolare), ispirato a un racconto contenuto nel IV capitolo del *Barlaam e Josafat*. Per un'analisi letteraria, anche nei confronti della fonte, e per un commento capillare rimando a D'Agostino 2011: 85-97; qui mi limiterò a mettere il risalto il valore spaziale del testo. Comunque, questo è il riassunto:

Alla corte del re c'è un consigliere particolare (un *privado*), che, godendo del suo favore, è invidiato dagli altri cortigiani, i quali sobillano il monarca, facendogli credere che il *privado* da tempo studia il modo d'ucciderlo e di appropriarsi della terra, sopprimendo anche il principe ereditario. Il re, assalito da un dubbio, decide di mettere alla prova il consigliere e per questo finge di manifestargli il suo profondo disagio e il malcontento per la vita che conduce nonché l'intenzione di ritirarsi a far penitenza in un luogo lontano. Il *privado* lo sconsiglia, ammonendolo dei rischi che correrebbero la sua famiglia e tutto il regno, ma il re ribatte che la cosa non rappresenta un problema, perché ha intenzione di affidare a lui l'amministrazione di tutto quel che possiede fino al suo ritorno o sino alla maggiore età dell'erede. Il *privado* è sorpreso, ma felice di questa dichiarazione, anche se non lo dà a vedere. Si rivolge però a un suo prigioniero molto saggio e gli chiede che cosa pensi della conversazione col re. Il filosofo detenuto gli apre gli occhi, chiarendogli che il sovrano vuol metterlo alla prova e quindi gli mostra il rischio che corre e gli suggerisce come evitarlo. Il giorno dopo il *privado* si presenta dal re, con la testa rasata e vestito da mendicante, ma con una gran quantità di monete nascoste in alcune cuciture dell'abito; dice al re che desidera condi-

videre con lui la sua penitenza e che continuerà a servirlo ovunque e in tutte le circostanze. Il re, ormai convinto della sua devozione, gli concede la sua fiducia più di prima.

L'*exemplum* contiene i motivi H.1556 (“Prova di fedeltà”), J.152 (“Prudenza acquisita da un saggio consigliere”), nonché J.810 (“Preparazione che esige l’aver a che fare coi potenti”) e J.1634 (“Accompagnare il re nel suo ritiro”) di Thompson 1966. In verità si coglie anche l’eco del *Libro dei sette savi*, nel quale la moglie del re, respinta dal figliastro, lo denuncia al marito, accusandolo di voler commettere un parricidio e di voler impossessarsi del regno con l’aiuto dei consiglieri del monarca. Collocandolo sulla soglia della raccolta, Juan Manuel conferisce un particolare significato a questo primo racconto, e infatti lo immette nel fitto reticolo tematico del libro, esaltandone alcuni aspetti fondamentali: il motivo della prova, già visto nell’*ej.* XI e che si ripete in altre narrazioni; il motivo dell’inganno benefico, o che comunque porta a conseguenze positive per il protagonista; il motivo dell’inganno per combattere un altro inganno; il motivo speculare del consigliere consigliato, nella sottospecie del consigliere prigioniero che, oltre a collegarlo ai consiglieri di altri *ejemplos* (segnatamente il XXV e il L) tende a svolgere l’idea che il vero consiglio sta all’interno del cuore umano (una sorta di agostiniano *In interiore homine habitat veritas*); e così via.

Nel racconto manca qualsiasi localizzazione specifica, perché Patronio all’inizio si limita a dire: «un rey era que avía un privado en que fiava mucho» (c’era un re che aveva un consigliere particolare nel quale aveva piena fiducia). I colloqui del monarca col suo *privado* da un lato e con gli altri consiglieri dall’altro si svolgono presumibilmente a corte, ma non si chiarisce in quali ambienti del palazzo. Consideriamo quindi la reggia come luogo implicito, al quale si affiancano dei luoghi solamente evocati:

[...] díxol un día que avía pensado de dexar el mundo e irse desterrar a tierra do non fuesse conoscido e catar algún lugar estraño e muy apartado en que fizesse penitencia de sus pecados (Juan Manuel, *El Conde Lucanor* [Serés]: 18).

[...] gli disse un giorno che aveva deciso di lasciare quella vita e d’esiliarsi in una terra dove non fosse conosciuto, e di cercare un luogo fuori del regno molto isolato, nel quale poter far penitenza dei suoi peccati);

[...] todas las fortalezas e logares del regno [...] (*ibi*: 19)

[...] tutti i castelli e i possedimenti del regno [...]

e due soli luoghi che possiamo definire espliciti:

1) la casa del privado:

Este privado avía en su casa un su cativo que era muy sabio omne e muy grant filósofo; e todas las cosas que aquel privado del rey avía de fazer e los consejos qu'él avía a dar, todo lo fazía por consejo de aquel su cativo que tenía en casa. E luego que el privado se partió del rey, fuesse para aquel su cativo e contol todo lo que·l conteciera con el rey (*ibidem*).

Questo consigliere particolare teneva presso di sé un prigioniero che era un uomo molto saggio e gran filosofo; e tutto ciò che quel consigliere doveva fare e i pareri che doveva dare, tutto lo faceva per consiglio del prigioniero che aveva in casa. E appena il consigliere particolare si congedò da re, se ne andò da quel prigioniero e gli riferì tutto quel che era successo con il re.

2) la porta della reggia:

E ante que amaniciesse fuesse para la puerta del rey e dixo a un portero que y falló que dixiesse al rey que se levantasse [...] (*ibi*: 20).

E prima che spuntasse il giorno, si presentò al portone del palazzo reale e chiese al custode di dire al re d'alzarsi [...].

Si direbbe quindi che in questo racconto i luoghi, con pochissime eccezioni, sono piuttosto spazi vuoti come palcoscenici privi di *décor*, ma pronti per la rappresentazione d'una azione scenica che consiste in una prova morale in apparenza legata a una particolare congiuntura, ma invero di validità generale. E il racconto, se non fosse rigorosamente tutto in discorso indiretto, sembrerebbe proprio un'opera teatrale; quanto meno si presta a essere tradotto con una semplice manovra transgenerica da prosa narrativa a testo drammatico.

3.5. Un rapido sguardo al XXV *ejemplo* («De lo que contesció al conde de Provençia, cómo fue librado de la prisión por el consejo que le dio Saladín», Di quel che accadde al conte di Provenza, come fu liberato dalla prigione grazie al consiglio che gli aveva dato Saladino), un racconto d'ampio respiro, come il L, con il quale condivide il personaggio del Saladino, anche se in un profilo notevolmente diverso: nel XXV la grandezza morale di Saladino è già posseduta, nel L è momentaneamente smarrita e il suo recupero è un traguardo didattico del racconto. Qui l'ambientazione è decisamente cavalleresca:

Il conte di Provenza, prigioniero di Saladino, ne guadagna stima e fiducia e diventa il suo consigliere; dovendo dare un marito alla figlia, chiede a sua volta consiglio al sultano, il quale, esaminate le referenze dei pretendenti, gli consiglia di scegliere uno che, pur non essendo potente, appare un vero uomo, privo di difetti. Il conte segue il consiglio e il genero si mostra realmente un vero uomo perché, subito dopo la cerimonia di nozze, parte per l'Oriente e libera il suocero dalla prigionia.

Il tema è tradizionale, basandosi sul motivo K.640.9.3 di Keller 1949 e appare già in Valerio Massimo (*Dictorum et factorum memorabilium* liber VII II Ext. 9) e nei *Bocados de oro* e poi si ritrova in altri testi esemplari e anche, sia pure con modalità diverse nei *Gesta Romanorum* (§ 14) (cf. D'Agostino 2011: 125-6). Juan Manuel prende questo spunto morale (è meglio avere un genero di rango sociale modesto, ma onorato, che uno nobile e potente, ma poco stimato) e lo sviluppa inventando l'articolato racconto della liberazione del suocero da parte del genero, nel quale s'intrecciano elementi avventurosi (con le solite sfumature di *suspense*)¹⁰ con tratti, come si diceva, tipicamente cavallereschi, come ad esempio quando il giovane, dopo aver fatto prigioniero Saladino, lo lascia libero in virtù della parola data (§ 41). La vicenda è alla base di due commedie barocche: *La pobreza estimada* di Lope de Vega e *El Conde Lucanor* di Calderón de la Barca.

Rimandando alla mia antologia juanmanuelina per uno studio più approfondito e per l'annotazione al testo, limitiamoci anche qui a valutare gli spostamenti delle azioni e il valore funzionale dei luoghi. Ci sono ben 10 cambiamenti topografici:

- 1) Provenza. Il racconto presenta inizialmente il Conte di Provenza che, per guadagnare il Paradiso parte per la Terrasanta.
- 2) Terrasanta. Il Conte cade prigioniero del sultano Saladino, che però lo tratta con ogni onore, come amico e primo consigliere.
- 3) Provenza. Dopo tanti anni la figlia del conte è in età di contrarre matrimonio e molti la chiedono in sposa. La madre manda una let-

¹⁰ Come quando il giovane, prima di sposarsi, chiede che gli siano affidati tutti i beni del conte; il lettore potrebbe chiedersi se Saladino non si sia sbagliato nel dare il consiglio (osservazione di Ayerbe-Chaux 1975: 129).

- tera al marito prigioniero, con la lista dei pretendenti, sollecitando una scelta.
- 4) Terrasanta. Il Conte chiede consiglio al sultano, il quale suggerisce di dare la figlia in moglie a un vero uomo, senza badare al rango e alla ricchezza. Lettera del Conte alla moglie.
 - 5) Provenza. Pur stupita, la contessa fa compilare una relazione completa delle caratteristiche dei pretendenti e l'invia al marito.
 - 6) Terrasanta. Il Conte legge la relazione a Saladino, che gli consiglia di scegliere un giovane privo di difetti, figlio d'un uomo sí bene-stante, ma non potente. Il Conte raccomanda la moglie di sposare figlia con la persona scelta dal sultano.
 - 7) Provenza. La Contessa segue le indicazioni del marito e il giovane accetta, pensando di dover dimostrare coi fatti d'essersi meritata l'elezione. Si fa dare la disponibilità di tutti i beni e prepara una flotta; si sposa, ma prima di consumare le nozze, comunica che andrà a liberare il suocero.
 - 8) Armenia (terra del sultano). Il giovane arriva in Armenia e si ferma il tempo necessario per imparare la lingua, gli usi e i costumi.
 - 9) Regno del sultano. Sequenza molto movimentata con frequenti cambiamenti di luogo. Venuto a sapere che Saladino ama la caccia, si reca da lui, lo convince a partecipare a una battuta, che li porta in una zona costiera, dove si trova una delle navi del giovane provenzale, che lo cattura e lo porta su una galea. Lì il genero del Conte rivela a Saladino le sue intenzioni: ottenere la liberazione del suocero in cambio di quella del sultano, il quale accetta con gioia, comprendendo di aver scelto la persona giusta. Di nuovo nella capitale del regno del sultano: Saladino libera il Conte e gli dà molte ricchezze.
 - 10) Provenza. Il Conte e il genero vi ritornano, ricchi e fortunati.

Come si vede, le prime situazioni (1-8) costituiscono una specie di ping-pong fra Provenza e Terrasanta, che in qualche modo parifica la nobiltà delle due terre e la *virtus* dei personaggi. Non ci sono descrizioni precise dei luoghi, perché quel che vale è l'esaltazione morale dell'*omme en sí*, a prescindere da religione, usi e costumi. Nella nona situazione, invece, Juan Manuel riesce a concentrare in un'amalgama perfetta la funzione spaziale con l'azione d'un serrato racconto d'avventura in una celebrazione dello spirito cortese: il genero del Conte di Provenza evita di baciare la mano a Saladino o di rendergli qualunque tipo di omaggio o di

accettare un incarico di qualsiasi tipo, per aver il diritto di prenderlo prigioniero senza rompere un vincolo di vassallaggio; il giovane e il sultano vanno a caccia coi cani e i falconi, sport tipico dei nobili, orientali e occidentali; il genero e Saladino mantengono la parola data e così via.

Il XXV *ejemplo* è un altro di quei racconti che meritano il riconoscimento dello statuto di novella, per l'abilissima concatenazione delle sequenze, la tensione narrativa con sorpresa finale (anche se non paragonabile a quella dell'*ej.* XI), il confronto/scontro dei personaggi e via discorrendo, il tutto sempre al servizio d'una tesi morale, che però non ingessa affatto il testo, ma, un po' come abbiamo già visto *supra* al § 3.2 parlando del L *ejemplo*, sembra quasi la “cifra nel tappeto” di cui parla Henry James.

3.6. Al polo opposto della “nudità” spaziale del I *ejemplo* si pone, ancor più del XXV, non solo il L, ma anche il XLIV («De lo que contesció a don Pero Núñez el Leal et a don Roy Gonzales de Çavallos et a don Gutier Roýz de Blaguiello con el conde don Rodrigo el Franco», Di quel che accadde a don Pero Núñez el Leal e a don Roy Gonzales de Zavallos e a don Gutier Roíz de Blaguiello con il conte don Rodrigo el Franco), grande novella storica che si sviluppa con personaggi reali e azioni inventate in un itinerario che va dalla Castiglia alla Terrasanta e poi a Toulouse e di nuovo in Spagna, a Osma; nelle tappe del viaggio di ritorno per accompagnare a casa il feretro d'un conte, i personaggi vivono avventure che si rivelano occasioni per esercitare eroicamente la virtù, mostrando fedeltà al proprio signore, soccorrendo una dama in pericolo di vita e impegnandosi in una gara di nobiltà alla quale partecipa anche la vedova del conte.

5. OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Soffermiamoci in chiusura molto brevemente su un paio di questioni di tipo diverso. Innanzi tutto quella della posizione delle novelle all'interno d'una raccolta, che talvolta può essere casuale, mentre talaltra riflette una precisa architettura narrativo-simbolica. È ormai nozione comune della critica che gli *ejemplos* numero I, XXV e L, servendosi di quelle che Lotman avrebbe chiamato “posizioni forti” in una struttura testuale (qui il primo, il mediano e l'ultimo dei racconti), formino un trittico che ha

come scopo quello di descrivere il modello ideale di uomo, consapevole dei suoi doveri verso Dio e verso il mondo. Sono dunque dei luoghi deputati a costruire compiutamente la struttura ideologica della raccolta.

L'altra questione riguarda invece la cornice: al di fuori degli *ejemplos* c'è il luogo condiviso da Lucanor e Patronio; il luogo del dialogo e del rapporto fra maestro e discepolo, consigliere e consigliato, una sorta d'interfaccia che si riverbera nella relazione fra testo e lettore. Perché è anche il *luogo* dell'arte nello *spazio* della pagina scritta, che crea un *ambiente* di amichevole collaborazione fra autore, personaggi e lettori, dando luogo a una serie di *situazioni* dove il diletto si sposa con l'utilità morale. Imitando Orazio, possiamo dire di Juan Manuel quel che si legge nell'*Ars poetica*, vv. 342-3: *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo*, ha ottenuto un pieno consenso colui che ha amalgamato l'utile col dolce, dilettaando e al tempo stesso istruendo il lettore.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Conde Lucanor (Serés) = Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. Guillermo Serés, estudio preliminar de Germán Orduna, Barcelona, Crítica («Biblioteca Clásica», 6).

LETTERATURA SECONDARIA

Ayerbe-Chaux 1975 = Reynaldo Ayerbe-Chaux, «*El Conde Lucanor*». *Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, Taurus, 1975.

Biglieri 1989 = Aníbal A. Biglieri, *Hacia una poética del relato didáctico. Ocho estudios sobre «El Conde Lucanor»*, Chapel Hill, University of North Carolina Department of romance language, 1989.

Caldera 1966-1967 = Ermanno Caldera, *Retorica, narrativa e didattica nel «Conde Lucanor»*, «Miscellanea di Studi Ispanici» 14 (1966-1967): 5-120.

Castro 1954 = Américo Castro, *Presencia del Sultán Saladino en las literaturas románicas* [1954], in Id., *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957: 45-77.

D'Agostino 1976 = Alfonso D'Agostino, *Ricognizioni nel cinquecentesimo «exemplo» del «Conde Lucanor»*, «Strumenti Critici» 10 (1976): 220-46.

D'Agostino 2006 = Id., *El personaje del cuento: el caso Lucanor*, in *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*, al cuidado de Pilar Lorenzo Gradín, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006: 251-73.

D'Agostino 2011 = Juan Manuel, «*El Conde Lucanor*». *Dodici racconti*, a c. di A. D'Agostino, Milano, CUEM, 2011.

del Monte 1954 = Alberto del Monte, *La novella del tempo fallace* [1954], in Id., *Civiltà e poesie romanze*, Bari, Adriatica, 1958: 106-12.

Devoto 1972 = Daniel Devoto, *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de «El Conde Lucanor»*. *Una Bibliografía*, Madrid, Castalia, 1972.

Deyermond 1976³ = Alan D. Deyermond, *La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1971¹, 1976³ (vol. I della *Historia de la literatura española*, dirigida por R[oyston] O. Jones).

Diz 1984 = Marta Ana Diz, *Patronio y Lucanor: La lectura inteligente “en el tiempo que es turbio”*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1984.

Keller 1949 = John Esten Keller, *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla*, Knoxville (Tennessee), The University of Tennessee, s. d. [ma ca. 1949].

Lida de Malkiel 1950-1951 = María Rosa Lida de Malkiel, *Tres notas sobre Juan Manuel*, in Ead., *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966.

- Luongo 2006 = Salvatore Luongo, «*En manera de un grand señor que fablava con un su consegero*»: *Il «Conde Lucanor» di Juan Manuel*, Napoli, Liguori, 2006.
- Rivas 1989 = Enrique de Rivas, *El simbolismo esotérico en la literatura medieval española* (Antología), México, Editorial Trillas, 1989.
- Rossi 1973 = Aldo Rossi, *La dombinatoria decameroniana: Andreuccio* [1973], in Id., *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*, Bologna, Cappelli, 1982: 49-81.
- Segre 1964 = Cesare Segre, *Negromanzia e ingratitudine (Juan Manuel, il «Novellino», Ludovico Ariosto)* [1964] in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966: 111-8.
- Thompson 1966 = Stith Thompson, *Motiv-Index of Folk Literature*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1966.
- Todorov 1970 = Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970 [trad. it. Milano, Garzanti, 1970].
- Vàrvaro 1964 = Alberto Vàrvaro, *La cornice del «Conde Lucanor»* [1964] in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno Editrice, 2004: 515-24.

INDICE GENERALE

Beatrice Barbiellini Amidei, Anna Maria Cabrini, <i>Presentazione</i>	3
Claude Cazalé Bérard, <i>La torre, la chiesa, la corte. Luoghi di libertà e d'invenzione nel romanzo di Flamenca</i>	11
Patrizia Serra, <i>Itinerari del desiderio nei lais «Yonec» e «Milun» di Marie de France</i>	53
Beatrice Barbiellini Amidei, <i>Eterotopie: la nave magica e l'Altro mondo in «Guigemar»</i>	83
Richard Trachsler, <i>Gli exempla del misogino. Osservazioni sui racconti brevi nel «Matheolus» di Jean Le Fèvre</i>	99
Luca Sacchi, <i>Storie a Baghdad, tra Oriente e Occidente</i>	113
Alfonso D'Agostino, <i>Realtà e simbolo nella topografia del «Conde Lucanor»</i>	135
Renzo Bragantini, <i>I luoghi dell'incontro, i luoghi del racconto</i>	161
Johannes Bartuschat, <i>Dove si racconta: i luoghi della cornice novellistica da Boccaccio all'epoca moderna</i>	185
Sandra Carapezza, <i>Sondaggi sui luoghi del racconto in alcuni novellieri cinquecenteschi</i>	203
Maria Rosso, <i>Le frontiere del Mediterraneo: incontri e scontri con l'altro nella novellistica fra Italia e Spagna</i>	229

BIBLIOTECA DI CARTE ROMANZE

Direzione

Anna Cornagliotti, Università degli Studi di Torino
Alfonso D'Agostino, Università degli Studi di Milano
Matteo Milani, Università degli Studi di Torino

Comitato scientifico

Johannes Bartuschat, Universität Zürich
Paola Bianchi De Vecchi, Università per Stranieri di Perugia
Piero Boitani, Sapienza Università di Roma, Accademia Nazionale dei Lincei
Maria Colombo Timelli, Università degli Studi di Milano
Brigitte Horiot, Université de Lyon III
Pier Vincenzo Mengaldo, Università degli Studi di Padova
† Max Pfister, Universität Romanistik Saarbrücken
Francisco Rico Manrique, Universidad Autónoma de Barcelona, Real Academia Española
Sandra Ripeanu Alteni, Universitatea din București
Elisabeth Schulze Busacker, Università degli Studi di Pavia
† Cesare Segre, Università degli Studi di Pavia, Accademia Nazionale dei Lincei
Francesco Tateo, Università degli Studi di Bari
Maurizio Viridis, Università degli Studi di Cagliari
† Maurizio Vitale, Università degli Studi di Milano, Accademia Nazionale dei Lincei

Comitato editoriale

Beatrice Barbiellini Amidei, Università degli Studi di Milano
Luca Bellone, Università degli Studi di Torino
Hugo Óscar Bizzarri, Université de Fribourg
Frédéric Duval, Université de Metz
Maria Grossmann, Università degli Studi dell'Aquila
Pilar Lorenzo Gradín, Universidade de Santiago de Compostela
Simone Marcenaro, Università degli Studi del Molise
Paolo Rinoldi, Università degli Studi di Parma
Luca Sacchi, Università degli Studi di Milano
Patrizia Serra, Università degli Studi di Cagliari
Roberto Tagliani, Università degli Studi di Milano
Riccardo Viel, Università degli Studi di Bari

VOLUMI PUBBLICATI

1. *La guerra di Troia in ottava rima*. Edizione critica a cura di Dario Mantovani
2. *La virago evirata. La dame escoillee (NCRF, 83)*. Edizione critica a cura di Serena Lunardi
3. *Moralitas Sancti Heustacii. Mistero provenzale*. Edizione critica a cura di Luca Bellone
4. Antonio Montinaro, *La tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo*
5. *Il Lucidario bergamasco (Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. MA 188)*. Edizione critica a cura di Marco Robecchi
6. Diego Stefanelli, *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*
7. *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
8. *Di donne e cavallier. Intorno al primo Furioso*, a cura di Cristina Zampese
9. *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
10. *I colori del racconto*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese
11. «*E nadi contra suberna*». Essere “*trovatori*” oggi, a cura di Monica Longobardi e Estelle Ceccarini
12. *La Gloriosissimi Geminiani Vita di Giovanni Maria Parente*, edizione critica a cura di Anna Spiazzi
13. *Fictio, falso, fake. Sul buon uso della filologia*, a cura di Antonella Negri e Roberto Tagliani