

Studi di letterature comparate

La forma breve del narrare
Novelle, contes, short stories

a cura di Loretta Innocenti

contiene saggi di
L. Battaglia Ricci, S. Bronzini, R. Castellana, A. Fonyi,
A. Gargano, G. Iotti, T. Pavel, S. Perosa, V. Tanase, S. Zatti

ISBN 978-88-6315-567-9



€ 20,00

I Libri dell'Associazione
Sigismondo Malatesta

La forma breve del narrare
Novelle, contes, short stories



PACINI EDITORE

ANTONIO GARGANO

«YO SOY EL PRIMERO QUE HA NOVELADO EN LENGUA CASTELLANA»:

CERVANTES E LE *NOVELAS EJEMPLARES*

Dopo otto anni di silenzio dal grande successo popolare della prima parte del *Quijote*, nell'autunno del 1613 Cervantes pubblicò una raccolta di dodici novelle, precedute da uno dei suoi geniali prologhi, nella seconda parte del quale, rivolgendosi al «lector amable», l'autore rivendicava a sé il merito della priorità e dell'originalità:

yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa ¹.

Novela e *novelar* appaiono tra i vocaboli della lingua italiana che Juan de Valdés, nel famoso *Diálogo de la lengua*, dice di voler «aprovechar para la lengua castellana» ². Cosicché, non c'è dubbio alcuno che Cervantes, nel citato passo del prologo, faccia riferimento al fortunato genere narrativo della novella italiana, il quale, nel Cinquecento, a partire dalla tarda traduzione quattrocentesca del *Decameron* (1496) ³, aveva conosciuto un'ampia diffusione nella penisola iberica, come testimoniano le

¹ M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, a cura di J. García López, studio preliminare di J. Blasco, Crítica, Barcelona 2001, p. 19. «io sono stato il primo ad aver novellato in lingua castigliana, giacché le molte novelle che in essa circolano a stampa sono tutte tradotte da lingue straniere, mentre queste sono proprio mie, non imitate né rubate; il mio ingegno le ha concepite, le ha partorite la mia penna, e stanno crescendo tra le braccia della stampa» (salvo indicazione contraria, le traduzioni sono mie).

² J. DE VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, a cura di C. Barbolani, Cátedra, Madrid 1982, p. 222. «utilizzare nella lingua castigliana».

³ In effetti, esiste una versione castigliana del *Decameron* più antica, conservata dal ms. J-II-21 della Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo dell'Escorial, recentemente pubblicata a cura di M. Valvassori, *Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo. Manuscrito J-II-21 (Biblioteca de San Lorenzo del Escorial)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2009. Sulla tradizione ispanica del *Decameron* boccacciano, si veda la recente ed esauriente rassegna di J. M. VALERO MORENO, *Decameron hispano: del manuscrito a la imprenta*, in «Hàpax», III, 2010, pp. 97-115.

versioni delle raccolte novellistiche di Straparola, di Guicciardini con le *Hore di recreatione*, di Bandello e di Giraldo Cinthio, tutte pubblicate nel breve spazio di meno di un decennio dal 1583 al 1592 ⁴.

Poiché nell'attribuirsi il ruolo di *inventor* del genere novellistico Cervantes dice sostanzialmente il vero, la sua raccolta gode, per così dire, di un doppio privilegio: nell'inaugurare in lingua spagnola il genere narrativo italiano, essa segna anche – com'è stato spesso riconosciuto – il limite nella storia della novella europea cosiddetta «classica», oltre il quale il genere risulta privato delle sue «costituzionali convenzioni compositive» ⁵. Né si tratta di una mera linea terminale o divisoria, dal momento che ciò che è in ballo con l'opera cervantina rispetto al modello boccacciano, a proposito del quale ancora nel 1574 l'unica voce teorica sul genere – quella di Francesco Bonciani – sentenziava che «i concetti e precetti del novellare si ritruovano in Boccacio» ⁶; rispetto al modello boccacciano – dicevo – il libro cervantino costituisce una vera e propria ricodificazione del genere, ad illustrare qualche aspetto della quale vorrei poter impiegare lo spazio che mi è concesso. Naturalmente, sono ben consapevole che la risoluzione di sorvolare – tranne qualche cenno più avanti – sul Cinquecento, ossia sul secolo che è considerato a ragione «di massima proliferazione della forma novellistica», sottrae almeno in parte – se non totalmente – credibilità a quanto mi accingo ad esporre.

⁴ Sulle traduzioni delle menzionate raccolte novellistiche italiane, si vedano, almeno, A. G. DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes creador de la novela corta española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1956, vol. I, pp. 440-465 e il breve cap. di J.-M. LASPÉRAS, «La traduction des œuvres facetieuses et des nouvelles», in Id., *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Université de Montpellier, Montpellier 1987, pp. 56-71.

⁵ R. BRAGANTINI, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, L. S. Olschki Editore, Firenze 1987, p. 39. Si veda anche M. OLSEN, *Les Transformations du triangle érotique*, Akademisk Forlag, København 1976, p. 51.

⁶ F. BONCIANI, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in B. WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Laterza, Bari 1972, vol. III, pp. 137-138; la *Lezione* del Bonciani, nel testo critico curato dal Weinberg, è stata riprodotta in N. ORDINE (a cura di), *Traité sur la nouvelle à la Renaissance. F. Bonciani, G. Bargagli, F. Sansovino, J. Vrin-Nino Aragno Editore, Paris-Torino 2001*, pp. 115-181, la cit. è a p. 120. Sul trattato del Bonciani, si veda M^a J. VEGA RAMOS, *La teoría de la «novella» de Francisco Bonciani*, in EAD., *La teoría de la «novella» en el siglo XVI. La poética neoristotélica ante el «Decameron»*, Johannes Cromberger, Salamanca 1993, pp. 70-95, dove l'autrice offre anche il testo della *Lezione* nella versione spagnola, pp. 97-143.

Eppure, la limitazione dello spazio disponibile non più che le competenze ridotte m'inducono a ciò, perché, essendo la novella un genere «a codificazione debole», il «nomadismo formale della novella nel Cinquecento» – com'è stata sinteticamente definita da Bragantini l'indiscriminata varietà a cui dette luogo lo «sforzo di caratterizzazione individuale che costituisce uno dei contrassegni della tradizione novellistica, a partire dall'archetipo boccaciano»⁷ –; tale nomadismo cinquecentesco, dunque, ci spingerebbe a entrare in un labirinto di soluzioni, da cui non sarebbe agevole imboccare la via d'uscita con la necessaria brevità.

Al prologo della raccolta cervantina dovremo presto tornare, dopo aver preso in considerazione un'altra rivendicazione di priorità e di originalità, sempre relativa al genere novellistico, ma in versi questa volta, racchiusa in una terzina del *Viaje del Parnaso* (1614) e composta, probabilmente, al tempo della redazione del celebre prologo – nella prima metà del 1612. Nell'atto di presentare le sue credenziali al dio della poesia, tra i vari meriti di «raro inventor» che si ascrive, Cervantes non elude un fiero riferimento alla raccolta di novelle, alla quale allude nei seguenti termini:

Yo he abierto en mis *Novelas* un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino⁸.

Per comprendere pienamente il significato di questa dichiarazione, nella quale Cervantes condensa nientemeno che la sua teoria della novella, è non solo indispensabile leggerla nel contesto della sua stessa opera letteraria, come pure tenterò di fare, ma risulta anche assai utile considerarla preliminarmente in rapporto alla passata riflessione teorica sulla poesia, compito assai lungo e complesso, se non fossi disposto ad assolverlo riducendolo nei suoi termini essenziali, con un atto di semplificazione per il quale ho bisogno di tutta l'indulgenza di chi legge queste

⁷ R. BRAGANTINI, *Vie del racconto. Dal «Decameron» al «Brancaleone»*, Liguori, Napoli 2000; le citazioni sono, rispettivamente, alle pp. 37, 57, 44 e 57.

⁸ M. DE CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, a cura di M. Herrero García, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1983, IV, 25-27, p. 254. «Ho aperto nelle mie *Novelle* un cammino/ col quale la lingua castigliana può/ mostrare con proprietà uno sproposito».

note. Orbene, nell'esaminare l'ultimo verso della terzina di Cervantes, è – credo – dubbio che non venga in mente quello che, secondo uno dei suoi moderni esegeti, è «uno dei più difficili [versi] della letteratura latina»⁹, quel v. 128 dell'*Ars poetica* oraziana che fu, peraltro, oggetto di dibattito da parte di numerosi trattatisti rinascimentali: «difficile est proprie communia dicere»¹⁰. Con tale verso l'autore latino si rivolge al potenziale scrittore di teatro e gli insinua che i *communia* – i temi comuni – o, come anche vien detto pochi versi più avanti: *ignota indictaque* – i temi, cioè, nuovi e mai trattati letterariamente, s'intende –; insomma, quei temi per i quali, non partecipando della tradizione letteraria, di conseguenza non esistono le convenzioni con le quali sia possibile forgiarli; tali temi – asserisce, dunque, Orazio – difficilmente possono essere accolti e trattati da parte dello scrittore *proprie*, vale a dire «appropriandosene», nel senso – beninteso – di farne oggetto di poesia secondo le regole e le convenzioni della tradizione letteraria. Meglio, perciò, «Iliacum carmen deducere in actus»: scegliere, cioè, ad oggetto dell'opera – nella fattispecie, di quella teatrale – i temi e i personaggi che godono di una lunga tradizione letteraria, qui incarnata dal poema omerico.

Più di tredici secoli dopo, ritroviamo il termine *communia* in un passo delle *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio, sul quale ha molto opportunamente richiamato l'attenzione Lucia Battaglia Ricci, ri-

⁹ O. BRINK, *Horace on Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1971, p. 204.

¹⁰ HORACE, *Epistles. Book II and Epistle to the Pisones («Ars Poetica»)*, a cura di N. Rudd, Cambridge University Press, Cambridge 1989, dove si legga la breve nota di commento ai vv. 128-130, a p. 171. Cfr. O. BRINK, *Horace on Poetry*, cit., pp. 432 sgg., dove lo studioso presenta dettagliatamente le diverse interpretazioni del passo a partire dai primi commenti sull'*Ars Poetica* oraziana. Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, l'*Ars Poetica* conobbe in Spagna tre versioni castigliane: di Vicente Espinel (1591), di Luis Zapata (1592), di Tamayo de Vargas (inizi del XVII sec.), per cui si vedano M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1951, vol. VI, pp. 76 sgg.; A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna / 2. Teoría poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, Murcia 1980, pp. 113-118 (ma, più in generale, sulla presenza e influenza dell'*Ars* oraziana tra il 1580 e il 1617, si vedano i capp. II e III del volume, pp. 75-164); F. TALAVERA ESTESO, *Vicente Espinel, traductor de Horacio*, in *Estudios sobre Vicente Espinel*, Universidad de Málaga, Málaga 1977, pp. 69-101; J. ALEMÁN ILLÁN, *Una traducción inédita del «Ars Poetica» de Horacio por Tomás Tamayo de Vargas*, in «Críticón», LXX, 1997, pp. 117-148; ID., *La traducción por Tamayo de Vargas del «Ars Poetica»: estudio y valoración*, ivi, LXXIII, 1998, pp. 5-22.

conoscendovi «un'idea della letteratura che non è immediatamente e completamente riducibile alla teoria esposta nelle *Genealogie*», e mettendolo invece in relazione alle «forme di rappresentazione “realistiche” legittimate dal genere [della novella] prescelto»¹¹ nel *Decameron*:

Species vero tercia potius hystorie quam fabule similis est. Hac aliter et aliter usi poete celebres sunt. Nam heroici, quantumcunque videantur hystoriam scribere, ut Virgilius, dum Eneam tempestate maris agitatum scribit, et Homerus alligatum malo navis Ulixem, ne a Syrenarum cantu traheretur, longe tamen aliud sub velamine sentiunt quam monstretur. Comici insuper honestiores, ut Plautus atque Terrentius, hac confabulandi specie etiam usi sunt, nil aliud preter quod lictera sonat intelligentes, volentes tamen arte sua diversorum hominum mores et verba describere, et interim lectores docere et cautos facere. Et hec si de facto non fuerint, cum communia sint esse potuere vel possent¹².

Nel passo in questione, *communia* non sono più gli argomenti estranei alla tradizione letteraria, bensì quei fatti o vicende che «si de facto non fuerint [...] esse potuere vel possent». Così definiti fatti e vicende «comuni» – sostiene Boccaccio – possono penetrare nei poemi epici, come in Omero o Virgilio, in quanto risultano riscattati dal significato allegorico che il genere conferisce loro («longe tamen aliud sub velamine sentiunt quam monstretur»), ovvero entrano nel genere comico della commedia, come in Plauto o Terenzio, dove però non hanno altro significato se non quello letterale, dal momento che intendono «descrivere, con la loro arte, i costumi e le parole di uomini diversi e frattanto istruire i lettori rendendoli cauti» («volentes tamen arte sua diversorum

¹¹ L. BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio*, Salerno Editore, Roma 2008, pp. 194-195.

¹² Il passo si legge in *Genealogie deorum gentilium*, XIV, IX, 7, a cura di V. Zaccaria, in G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, I Classici Mondadori, Mondadori, Milano 1998, voll. VII-VIII t. I e t. II. Il Riporto la traduzione della Battaglia Ricci: «La terza specie è piuttosto simile alla storia che alla favola. Questa in vario modo hanno usato i poeti famosi. Perciocché i poeti epici, sebbene appaia che scrivano una storia, come Virgilio quando descrive Enea agitato dalla tempesta, e Omero quando rappresenta Ulisse legato all'albero della nave per non essere attratto dal canto delle Sirene, hanno ben altro intento, sotto il velo della lettera, da quello che mostrano. Inoltre i più onesti comici, come Plauto e Terenzio, hanno pure usato di questa specie di favola, null'altro intendendo oltre a ciò che la lettera esprime, volendo tuttavia descrivere, con la loro arte, i costumi e le parole di uomini diversi e frattanto istruire i lettori e renderli cauti. E questi fatti, se in realtà non accaddero, poterono o potrebbero accadere poiché sono comuni» (Boccaccio, cit., p. 194, il corsivo è della traduttrice).

hominum mores et verba describere, et interim lectores docere et cautos facere»). Ora, credo che tutti ricordino come, a conclusione del capitolo sul Boccaccio, nel suo capolavoro Auerbach neghi valore problematico e carattere tragico alle novelle del *Decameron*, persino a «quelle [...] che tendono al tragico», dal momento che, – sostiene il geniale filologo – il suo [di Boccaccio] realismo libero, ricco, magistrale nel dominare i fenomeni, pienamente naturale entro i limiti dello stile medio, diventa fiacco e superficiale non appena sfiora il problematico e il tragico»¹³. Ebbene, credo che le due affermazioni finiscano per sostenersi a vicenda, complementandosi: il registro mezzano, a cui – secondo Bruni¹⁴ – il genere novellistico e il *Decameron* appartengono, e dove i fatti e le vicende comuni occupano l'intero spazio testuale, s'interdice la sfera del tragico, a detta di Auerbach, nella misura in cui – come asserisce il Boccaccio delle *Genealogie* – risulta ad esso inapplicabile l'esegesi allegorica, l'unico veicolo in grado di elevare i *communia*, affrancandoli dal mero significato letterale, in cui restano confinati nei generi comici.

Tornando alla terzina del *Viaje del Parnaso*, nel verso con cui definisce l'insieme delle sue novelle: «mostrar con propiedad un desatino», Cervantes accosta due termini che esprimono concetti apparentemente contrari. Se ci limitiamo alla raccolta di novelle, dove compare due volte, il sostanti-

¹³ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000, vol. I, p. 251. Del resto, nell'ultimo lavoro che ha visto la luce prima della sua scomparsa, Francesco Orlando, nel contrapporre alla «partialité» («parzialità») di Bachtin «l'objectivité qui risque de rendre Auerbach [...] moins intégralement et sincèrement objectif face à certes auteurs, très éloignés les uns des autres non seulement dans le temps» («l'oggettività che rischia di rendere Auerbach [...] meno integralmente e sinceramente obiettivo di fronte a certi autori, molto lontani gli uni dagli altri non soltanto nel tempo»), e dopo aver nominato un gruppo d'autori (Petronio, Chrétien de Troyes, Boccaccio, Rabelais, Cervantes, Molière, Voltaire) «sur la base d'une vague analogie de traitement dans *Mimésis*» («sulla base d'una vaga analogia di trattamento in *Mimesis*»), rispondeva che «l'on relève à première vue que chez tous abondent des éléments badins, comiques ou ironiques, à l'exception de Chrétien de Troyes» («si rivela a prima vista che in tutti abbondano gli elementi faceti, comici o ironici, ad eccezione di Chrétien de Troyes»). *Code littéraire et référents chez Auerbach*, in P. TORTORESE (a cura di), *Eric Auerbach. La Littérature en perspective*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2009, pp. 211-262, la cit. a p. 260). Sui più profondi motivi dell'atteggiamento auerbachiano, rimando alla spiegazione proposta da Orlando nelle pp. 261-262.

¹⁴ F. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, il Mulino, Bologna 1990, dove, peraltro, si leggano le considerazioni dell'autore sull'applicabilità al *Decameron* [...] delle categorie elaborate dalle *Genealogie* per la difesa della poesia» (pp. 47 sgg.).

vo *desatino* è usato in altrettanti discorsi dei personaggi per indicare, ne *L'amante liberale*, l'atto dissennato di rinnegare la propria fede cristiana da parte di Mahamut ¹⁵, ovvero quello non meno scriteriato di concedersi vergine all'uomo che la disonora da parte di Teodosia, ne *Le due donzelle* ¹⁶. Così, se potessimo considerare le altre 36 occorrenze del sostantivo: dalla *Galatea*, dove – per esempio – *desatino* suggerisce l'insensatezza del gesto suicida di Lenio, a ciò mosso dalla «forza della passione amorosa» ¹⁷, sino al *Chisciotte*, dove il nostro termine compare spesso, anche se non esclusivamente, a deplorare il folle comportamento del nobile protagonista ¹⁸; tenendo conto di queste come delle restanti occorrenze – ripeto – risulterebbe confermato che con *desatino* è da intendere «un atto o un detto determinato dalla mancanza di discernimento o di giudizio da parte di chi lo compie o lo pronuncia, il quale, così facendo o dicendo, infrange una serie di norme dettate, a seconda dei casi, da codici etici, religiosi, sociali o, semplicemente, razionali». Insomma, come pure lo definisce un antico e autorevole dizionario ¹⁹, *desatino* denota l'errore, nelle sue diverse tipologie. Ma

¹⁵ M. DE CERVANTES, *El amante liberal*, in *Novelas ejemplares*, cit., p. 126: «el *desatino* que he hecho en vestirme este hábito», dice Mahamut a Ricardo («lo *sproposito* che ho fatto nel vestire quest'abito»).

¹⁶ Id., *Las dos doncellas*, ivi, p. 448: «me entregué en su poder a hurto de mis padres, sin tener otro testigo de mi *desatino* que un paje de Marco Antonio» («mi concessi a lui di nascosto dei miei genitori, senza avere altro testimone del mio *sproposito* se non un paggio di Marco Antonio»).

¹⁷ Id., *La Galatea*, a cura di R. Schevill e A. Bonilla, Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid 1914, vol. II, p. 268: «fuerza de la enamorada pasión» e «Elicio y Erastro començaron a subir la peña para estorvarle [a Lenio] que no hiziese algun otro *desatino* que le costase mas caro» (I, VI; «Elicio ed Erastro cominciarono a salire lungo la rupe per impedire che [Lenio] facesse qualche *sproposito* che gli costasse più caro»).

¹⁸ Sul significato di *desatino* nel passo del *Viaje del Parnaso* si sono soffermati E. C. RILEY, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford University Press, Oxford 1962, trad. it. *La teoria del romanzo in Cervantes*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 67-69; A. K. FORCIONE, *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of «El casamiento engañoso y el Coloquio de los perros»*, Princeton University Press, Princeton 1984, pp. 12-13; A. CLOSE, *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford University Press, Oxford 2000, trad. sp. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2007, p. 34. Meraviglia che nella *Gran Enciclopedia Cervantina. IV. Cueva de Montesinos-Entrelazamiento*, Centro de Estudios Cervantinos-Castalia, Alcalá de Henares-Madrid 2007, non si trovi una voce dedicata a un termine assai significativo nella poetica di Cervantes.

¹⁹ *Diccionario de Autoridades* (1732): «Vale también locura, disparate, despropósito ú error» (ed. facsimil, Gredos, Madrid 1969, s. v.; «vale anche pazzia, sciocchezza, sproposito o errore»).

poiché, come si ricorderà, l'errore, in quanto fonte del ridicolo, è ciò che nella *Poetica* aristotelica meglio definisce il genere comico per eccellenza, la commedia ²⁰, ne consegue che Cervantes col vocabolo qui brevemente commentato sta di fatto ribadendo il legame del genere novellistico, a cui esso è riferito, con la tradizione comica a cui la novella fa capo.

Ma cosa intende Cervantes, quando nello stesso verso afferma che la novità della sua raccolta consiste nel trattare la novella, in quanto genere comico, «con proprietà»? Per fortuna, posso essere assai breve, perché in alcune pagine di un recente e importante libro, intitolato *Cervantes e la mentalità comica del suo tempo*, frutto di un'intera vita di studi dedicati al sommo narratore spagnolo, il suo autore, Anthony Close, si è posto lo stesso interrogativo e, a partire da alcuni passi tratti da diverse opere cervantine, ha dedotto che il significato del sostantivo «proprietà» della nostra terzina risulta dalla combinazione di due concetti: quello di decoro, da un lato, e quello di abilità o perfezione artistica, dall'altro, per cui nei versi del *Viaje del Parnaso*, riferendosi alla sua raccolta di novelle, Cervantes esprimerebbe l'idea – così con estrema sintesi ribadisce il compianto studioso britannico – di una «comicità realizzata con arte» ²¹.

Eppure, non credo che questa conclusione, per quanto innegabile, sia sufficiente ad esaurire il discorso sull'operazione che Cervantes compie nei confronti del genere novellistico. Nelle stesse pagine di Close, a cui ho fatto appena ricorso, in almeno un paio di punti, estremamente concisi – ahimé – sembra trasparire la consapevolezza che la natura di tale operazione va al di là della pur essenziale resa artistica della novella in ambito ispanico, per ottenere un risultato più ambizioso ancora, come quando, proprio in riferimento al libro di novelle, c'imbattiamo in un cenno a «una extravagante anormalidad en su ficción cómica» ²² o, con più acuta coscienza della novità, nell'asserto, a cui fa aggio la modulazione insolitamente metaforica

²⁰ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008 dove all'inizio del cap. V si legge: «La commedia è, come dicevamo, imitazione di persone moralmente inferiori, tuttavia non secondo ogni vizio, ma [suo oggetto] è la parte ridicola del brutto. Il ridicolo è infatti una sorta di *errore*» (1449a). In nota il curatore precisa che «Aristotele ricorre qui al medesimo termine (*ἀμαρτυρία*, “errore”) con cui spiegherà nel cap. XIII la causa fondamentale del “cambiamento” dell'azione tragica».

²¹ A. CLOSE, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, cit., pp. 34-38, la cit. è a p. 38.

²² Ivi, p. 152. «una stravagante anormalità nella sua narrativa comica».

del dettato critico altrimenti privo di traslati: «tanto lo cómico como lo épico se acercan al borde de un mismo abismo (el disparate, el desatino) y son rescatados del desastre por una cuerda de seguridad parecida»²³. Ecco, a mio parere, il punto dell'intera questione: nelle novelle cervantine 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 non tanto come la contiguità di registri resa possibile dall'adozione di un livello mezzano – la decameroniana «totalità rappresentativa: enciclopedia degli stili, ma anche enciclopedia del reale»²⁴, per avvalerci di un'utile formulazione riassuntiva –, bensì 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.

Una tale conclusione ci aiuta, forse, a comprendere meglio il senso da dare all'impegnativa promessa di esemplarità che, insieme alla menzionata rivendicazione di priorità e d'originalità, è al centro di quella seconda parte del prologo da cui siamo partiti. Perché sin dal titolo di *Novelas ejemplares*, la *iunctura* di qualificativo e sostantivo, nella Spagna all'epoca della pubblicazione della raccolta, dovette apparire una sorta di controsenso, dal momento che la reputazione di licenziosità da cui era contrassegnata la tradizione novellistica boccacciana mal si conciliava con la finalità morale che lo scrittore spagnolo pretendeva di conferire al genere di cui si proclamava inventore in castigliano²⁵:

Heles dado el nombre de ejemplares – così Cervantes giustifica il qualificativo nel prologo, rivolgendosi sempre al «lector amable» – y si bien lo miras, no hay ninguna [novela] de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no

²³ Ivi, p. 40. «tanto ciò che è comico quanto ciò che è tragico si spingono sul bordo dello stesso abisso (l'atto sconsiderato, lo sproposito) e sono riscattati dal disastro da un'analogia corda di sicurezza».

²⁴ N. BORSSELLINO, *La tradizione del comico*, Garzanti, Milano 1989, p. 35.

²⁵ Tuttavia, il problema era già presente nelle raccolte italiane di novelle dell'ultimo quarto del Cinquecento, cfr. A. BLECUA, *Las «Novelas ejemplares»*, in «Anthropos», n. 98-99, 1989, pp. 73-76, in part. la p. 73.

alargar este sujeto, quizá te mostrare el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí [...]. Una cosa me atreveré a decirte – insiste l'autore qualche linea più avanti – que si por algún modo alcanzara que la lección destas *Novelas* pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público ²⁶.

In effetti, le cose sono assai più complesse, e tali ci appariranno se consideriamo che, intorno alla metà del Cinquecento, in Italia «la novella si è fatta [...] crocevia di esperienze narrative che ne hanno cambiato e adattato il volto a diverse esigenze» e, soprattutto, che i novellieri italiani avevano a quel tempo già espresso «una preoccupazione di [...] ordine morale», a cui – è stato detto – «si affiancano le motivazioni di prestigio» ²⁷. Il fatto è che nella citata assicurazione proemiale di esemplarità, la lettura delle novelle cervantine ci invoglia a riconoscere, non tanto una verità morale didatticamente trasmissibile, sebbene l'impegno etico dell'autore sia incontestabile, né solo l'eccezionale consistenza o efficacia estetica dei racconti, per quanto l'abilità o perfezione artistica coinvolga fondamentalmente tutti i livelli della narrazione, dallo stile alla caratterizzazione dei personaggi, alla prospettiva narrativa, ecc.; ma induce a scorgere – ripeto –, pur nella fedeltà al genere comico prescelto, benché nella radicale ricodificazione di esso, una problematizzazione del reale – non trovo altra espressione più adeguata –, a cui l'autore stesso sembra voler alludere quando, nelle linee conclusive del medesimo prologo, delle sue novelle asserisce che «algún misterio tienen escondido que las levanta» ²⁸.

²⁶ M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, cit., pp. 18-19. «Le ho chiamate esemplari – così Cervantes giustifica il qualificativo nel prologo, rivolgendosi sempre al “lettore amabile” – e, se fai attenzione, non c'è nessuna [novella] da cui non si possa trarre qualche utile esempio; e se non fosse per il timore di dilungarmi su questo tema, ti mostrerei il gustoso e onesto frutto che si potrebbe trarre tanto dal loro insieme, quanto da ognuna di esse, presa singolarmente [...]. Una cosa voglio dirti: se in qualche modo dovessi accorgermi che la lezione di queste *Novelle* può indurre chi le legge in qualche cattivo desiderio o pensiero, mi taglierei la mano con cui le ho scritte piuttosto che darle alle stampe». Sull'*esemplarità* delle novelle cervantine esiste un'abbondante bibliografia; per un primo rapido approccio alla questione, si veda García López, *Prólogo* all'ed. cit., pp. LXXXIX-XCV, dove si troveranno anche alcune importanti indicazioni bibliografiche.

²⁷ R. BRAGANTINI, *Il riso sotto il velame*, cit., rispettivamente, pp. 233 e 227.

²⁸ M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, cit., p. 20. «un mistero hanno nascosto che le innalza».

Nello spazio di cui dispongo, vorrei tentare un rapido sondaggio a parzialissima conferma di quanto ho finora esposto, selezionando tra le dodici novelle che compongono la raccolta, un caso privilegiato per diversi aspetti. Difatti, tra le varie tipologie di novella che confluiscono a formare l'insieme, e che la critica ha insistentemente esaminato alla luce dei concetti di *romance* e di *novel*, ovvero riconoscendovi procedimenti affini ai generi narrativi più frequenti all'epoca: dal romanzo picaresco a quello cavalleresco, dal racconto pastorale a quello bizantino, fino a generi più distanti, ma non meno comunicanti, quali la commedia e il dialogo lucianesco; in tale varietà tipologica, *El celoso extremeño* – è questa la novella che ho selezionato – è quella che, insieme a *La señora Cornelia*, discende più direttamente dal modello narrativo della novella italiana. Ma ci sono altri due motivi di non minore entità. Ed è che giusto alla fine della nostra novella il narratore irrompe nel testo con un doppio intervento che richiama innegabilmente i due caratteri peculiari dell'esemplarità e della misteriosità, nei quali ci siamo imbattuti commentando il prologo. A proposito del primo, l'esemplarità, il narratore, una volta esaurito il racconto dei fatti, soggiunge: «Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso, ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar en llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre»²⁹.

Affermazione che riecheggia quanto aveva proferito in punto di morte il vecchio protagonista maschile della novella, appena qualche linea prima: «en este último trance de mi vida quiero mostrarlo de modo que quede en el mundo por ejemplo, si no de bondad, a lo menos de simplicidad jamás oída ni vista»³⁰.

²⁹ Id., *El celoso extremeño*, ivi, pp. 368-369. «Ed io ho avuto voglia di giungere alla fine di questa vicenda, esempio e specchio del poco affidamento che meritano chiavi, ruote e muri quando la volontà resta libera». Per un primo contatto con la ricca bibliografia sulla novella, si veda la *Nota bibliográfica* ad essa dedicata dal curatore delle *Novelas ejemplares*, cit., pp. 883-904. Per un aggiornamento può consultarsi la *Bibliografía Electrónica Internacional Cervantina* (BEIC), che raccoglie il materiale bibliografico pubblicato dal 1994.

³⁰ M. DE CERVANTES, *El celoso extremeño*, cit., p. 367. «In quest'ultimo momento della mia vita voglio mostrarlo di modo che resti al mondo esempio, se non di bontà, almeno di ingenuità mai vista né udita».

Ma a sorprendere davvero è l'ultima frase della novella, con la quale il narratore confessa la propria incomprendione nei confronti del comportamento assunto dalla giovane protagonista femminile, che – a detta del narratore – rimarrebbe avvolto nel più assoluto mistero: «Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahinco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso»³¹.

La diretta discendenza dal modello della novella italiana, l'esplicito richiamo da parte del narratore alle nozioni cardinali di esemplarità e di misteriosità, il tema stesso del triangolo erotico che ne sostanzia la trama, sono tutti fattori che contribuiscono a fare de *El celoso extremeño* un terreno assai promettente di verifica di quell'operazione di ricodificazione sulla quale l'autore – e noi sulle sue tracce – abbiamo insistito.

La novella è la storia di un *hidalgo* di Estremadura, Felipe de Carriazales, il quale, dopo aver sperperato in gioventù il proprio patrimonio in terre di Spagna, Italia e Fiandre, tenta la fortuna nelle Americhe, dove in venti operosi anni accumula un'enorme fortuna. Tornato in patria, vecchio e ricco, decide di sposare a Siviglia Leonora, una bellissima fanciulla di appena tredici o quattordici anni. Incline a una gelosia delirante, per sottrarre la sposa ad ogni tentazione, prepara una casa impenetrabile, una casa-convento, dove reclude la giovane donna, ricolmandola di regali e ponendo al suo servizio diverse serve, una governante e un negro eunuco. Tuttavia, le misure e le precauzioni ideate maniacalmente dal vecchio reggono poco più di un anno, fino a quando, cioè, Loaysa, un giovanotto della stessa città, venuto a sapere della bellezza e della situazione di Leonora, grazie all'alleanza con l'eunuco e con l'aiuto della servitù, non supera tutti gli ostacoli e le resistenze, riuscendo ad arrivare alla fanciulla e a dividerne il letto, benché l'adulterio non si realizzi – come invece avveniva in una precedente redazione³² –, perché all'ultimo

³¹ Ivi, p. 369. «Soltanto non so quale fu la causa per cui Leonora non mise più impegno nel discolarsi e far capire al geloso marito quanto in quella vicenda fosse rimasta pura e senza colpa».

³² La redazione della novella presente nel ms. Porras, databile negli anni 1604-1606, risulta abbastanza differente da quella raccolta e pubblicata nel 1613. Per il testo di tale redazione, si veda *Novelas ejemplares*, cit., pp. 683-713. Il differente finale, con la consumazione dell'adulterio nella redazione manoscritta, ha meritato l'attenzione di molti studiosi della novella, a partire dalle osservazioni contenute in A. CASTRO, *El pensamiento*

momento le *avances* di Loaysa vengono respinte da Leonora. Intanto, il vecchio, risvegliatosi anzitempo dagli effetti dall'unguento soporifero che a sua insaputa gli era stato applicato, scopre i due giovani addormentati nello stesso letto, ma rinuncia alla vendetta dell'offesa. La storia termina con la repentina morte del geloso Carrizales, l'entrata in convento della bella Leonora e la partenza per le Indie del bellimbusto Loaysa.

Siamo al culmine di una tradizione novellistica per lo più comica che adotta come nucleo tematico il triangolo adulterino, e che dispiega come situazione narrativa quella della rigorosa e costante clausura della donna da parte di un marito affetto da una demenziale gelosia. Il fatto è che, rispetto a tale tradizione, la novella cervantina segna una svolta, proponendo qualcosa di molto diverso.

Come si ricorderà, nelle tre novelle decameroniane della settima giornata che presentano un'analoga tematica, la gelosia è considerata alla stregua della bestialità, tant'è che all'aretino Tofano della quarta ci si riferisce direttamente con l'epiteto di bestia³³, mentre l'anonimo riminese della quinta e il mercante Arriguccio dell'ottava sono paragonati, rispettivamente, a un montone e a un cane³⁴. Alla gelosa bestialità dei mariti che, istupidendoli, li rende beffati e cornuti, fa riscontro la sagacia femminile, grazie alla quale le malmaritate ottengono la realizzazione del piacere, che è il vero cuore e motore della narrazione. Sono racconti, pertanto, che si concentrano sulla messa in opera dell'azione, per mezzo della quale il naturale desiderio femminile si compie e, al tempo stesso, la repressiva gelosia maritale risulta derisa³⁵.

de Cervantes, Centro de Estudios Históricos, Madrid 1925, pp. 242-244 (esiste ed. facsimile Crítica, Barcelona 1987). Per la sintetica ricostruzione di tale dibattito critico, si veda la menzionata *Nota bibliográfica*, pp. 898-902.

³³ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1992, vol. II, p. 819: «Tofano *bestia*, d'altra parte, diceva che il fatto era stato e minacciava forte».

³⁴ Ivi, p. 830: «Egli mi giova molto – dice la donna, rivolgendosi al marito geloso – quando un savio uomo è da una donna semplice menato come si mena un *montone* per le corna in becheria», e p. 858: «Alla croce di Dio, figliuola mia – è la madre della malmaritata che parla – cotesto non si vorrebbe fare, anzi si vorrebbe uccidere questo *can* fastidioso e sconoscente».

³⁵ Sulle novelle della settima giornata, si veda il saggio di C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie della Giornata VII del «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio», VI, 1974, raccolto in Id., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974, pp. 117-143. Sulla situazione narrativa e i suoi sviluppi nella letteratura europea, dai *fabliaux* alle *Novelas ejemplares*, è utile la lettura di M. OLSEN, *Les Transformations du triangle érotique*, cit.

Diversamente, nella novella cervantina la passione gelosa del vecchio, ricco e impotente Carrizales occupa il centro dello spazio testuale, ed è perciò inevitabile che cambi di carattere, trasformandosi in qualcosa di terribilmente problematico – se non ancora tragico – rispetto alla comica gelosia dei numerosi personaggi di quella tradizione novellistica, di cui la nostra storia è erede, ma che si lascia alle spalle, rinnovandola in profondità. Protagonista sin dal titolo, il ruolo del vecchio marito geloso acquista un inedito spessore e una valenza complessa, di cui il lettore si avvede, appena entrato nel testo, quando apprende che la smodata inclinazione morbosa del personaggio, da un lato, preesiste alla scelta dell'oggetto amoroso e, dall'altro, è messa in relazione con un analogo sentimento nei confronti dell'oro accumulato in America. Che, insomma, nel testo si dà uno stretto legame tra universo affettivo e universo economico, tra matrimonio e patrimonio, tra il timore geloso di perdere l'immaginario oggetto d'amore e il terrore che gli venga sottratto l'oro reale, che peraltro il vecchio scopre con sgomento di non sapere come impiegare:

Contemplaba Carrizales en sus barras, no por miserable, porque en algunos años que fue soldado aprendió a ser liberal, sino en lo que había de hacer dellas, a causa que tenerlas en ser era cosa infrutuosa, y tenerlas en casa, cebo para los codiciosos y despertador para los ladrones.

[...]

y en viniéndole este pensamiento [del matrimonio], le sobresaltaba un tan gran miedo, que así se le desbarataba y deshacía como hace a la niebla el viento, porque de su natural condición era el más celoso hombre del mundo, aun sin estar casado, pues con sólo la imaginación de serlo le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y a sobresaltar las imaginaciones, y esto con tanta eficacia y vehemencia, que de todo en todo propuso de no casarse ³⁶.

³⁶ M. DE CERVANTES, *El celoso extremeño*, cit., pp. 329-330. «Contemplava Carrizales i suoi lingotti, non per avarizia, perché in alcuni anni che fu soldato imparò ad essere liberale, ma meditando su cosa dovesse farne, dal momento che tenerli così era cosa infruttuosa e tenerli in casa, esca per gli avidi e pungolo per i ladri». «E quando gli veniva in mente questo pensiero [del matrimonio], lo assaliva un timore così grande, che glielo sconvolgeva e dissipava come fa con la nebbia il vento, perché di sua natura era l'uomo più geloso del mondo, anche senza essere sposato, ma con la sola immaginazione di esserlo, cominciava a ferirlo la gelosia, a estenuarlo i sospetti e ad assalirlo le fantasie, e ciò con tale efficacia e veemenza, che decise risolutamente di non sposarsi».

Perché tutto abbia senso, è necessario che il lettore della novella impari a rovesciare quella paura nel suo contrario e vedere, cioè, nella gelosia del vecchio il fascino o l'invidia che egli prova per il desiderio dell'altro. Non è un caso, allora, che Carrizales si decida al matrimonio solo quando, nell'incontro con Leonora, la scelta oggettuale risulta dettata *da*, e aderire *a*, la logica che opera in lui del desiderio mediato. È giusto, d'altronde, ritenere – come è stato da taluni proposto – la casa-convento come il vero protagonista della narrazione, sempre che nell'incredibile sistema di assurde e coercitive precauzioni in cui essa consiste si riconosca l'insieme di misure cautelative con le quali in Carrizales si esprime il timore/attrazione nei confronti del desiderio di Leonora, la quale si presenta giovane e povera quanto l'uomo che l'ha soggiogata, sposandola, è vecchio e ricco. Di poco meno giovane della malmaritata, il bellimbusto sivigliano, Loaysa, è ricco invece come il vegliardo, ma è costretto a fingersi povero, perché lo esige la strategia che mette in opera per penetrare nella casa, non meno di quanto lo richieda la logica che presiede al significato della storia narrata. Nella novella cervantina, dunque, la costellazione dei personaggi principali che formano il tradizionale triangolo erotico si compie, dando luogo a una figura assai complessa di desiderio mediato, che – com'è ovvio – si manifesta in massimo grado nel geloso, ma che investe anche il più giovane amatore, attratto dall'oggetto posseduto da altri, e che, infine, coinvolge la donna, la quale per affermare la propria individualità deve potersi negare all'uno e all'altro: imponendo, cioè, la propria soggettività, nel mostrarsi al marito tiranno come autonomo soggetto di desiderio; e rivelando la propria specificità, nel sottrarsi all'amplesso con lo svogliato amante. Il finale assomiglia a quello di un dramma: Carrizales muore, astenendosi dalla vendetta che non ne avrebbe riscattato l'onore, a cui aveva rinunciato nell'atto di unirsi a Leonora; su costei incombe la poco benigna sorte di scivolare dalla clausura della maritale casa-convento a quella di un convento reale, a cui è avviata; quanto a Loaysa, non può che essere destinato a seguire le orme dell'uomo nelle cui vesti (e nel cui letto) aveva anelato collocarsi: si recherà, difatti, nelle Indie occidentali, come il vecchio prima di divenire tale, il che finirà per conferire alla struttura della novella lo stesso marchio claustrale che ne caratterizza la trama.

Spero che questi pochi cenni siano sufficienti a far intuire quanto la novella cervantina, pur nella comunanza della tematica di fondo, risulti distan-

te dai remoti e fondativi racconti decameroniani, ma anche da quelli più vicini nel tempo di un Bandello, per esempio, quando si pensi a novelle come quelle del geloso cavaliere napoletano Angravalle (I, 5) o, ancora, quella dell'anonimo geloso provenzale (II, 25). Nello stravolgere gli esiti di analoghe situazioni narrative della tradizione novellistica, il mistero del singolare caso del vecchio Carrizales e dei due giovani amanti mancati racchiude un'esemplarità che non partecipa né di una morale che ha il suo baricentro in «una nuova armonia tra istinto naturale e virtù»³⁷, come quella che governa le storie decameroniane di tema affine, e neppure della preoccupazione di esclusivo ordine morale che suole presiedere alle opere dei novellieri controriformisti. Venendo a occupare la posizione centrale del complesso narrativo, il personaggio del marito geloso si riscatta dall'antico marchio ferino e si fa portatore di un'esemplarità che ha dell'eroico, perché nella gelosia si cela il sentimento di ribellione contro il destino ultimo dell'uomo, l'ultimo doloroso baluardo di chi resiste alla morte; come, del resto, risulta anche da quest'esplicita affermazione del narratore del *Persiles*, nella quale forse non è erroneo riconoscere la voce dello stesso Cervantes: «uno de los efectos poderosos de la muerte es borrar de la memoria todas las cosas de la vida, y pues llega a hacer que no se sienta la pasión celosa, téngase por dicho que puede lo imposible»³⁸, dove la gelosia è, dunque, l'ultima e più forte resistenza con cui si manifesta nell'uomo il legame con la vita. Se le cose stanno così, s'intende meglio cosa volesse dire Cervantes nell'atto di concludere il prologo, quando afferma enigmaticamente che le sue novelle «algún misterio escondido tienen que las levanta», trattandosi, cioè, di qualcosa che operando, per così dire, nelle pieghe del testo, contribuisce ad accordare un grado di maggiore dignità all'antico genere novellistico.

Nelle poche e dense pagine di *La Pensée du roman* dedicate alla novella classica, a proposito della raccolta cervantina, Thomas Pavel ha scritto che esse «approfondiscono la verosimiglianza morale esaminando *l'auversité interna visible ma incomprendible*, ossia, quelle passioni la cui natura o ra-

³⁷ M. BARATTO, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Editori Riuniti, Roma 1999, p. 59.

³⁸ M. DE CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cura di J. B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid 1979, p. 160. «Uno dei possenti effetti della morte è cancellare dalla memoria tutte le cose della vita, e poiché riesce a fare che non si senta la passione gelosa, è come dire che può l'impossibile».

gion d'essere il protagonista non arriva mai a comprendere»³⁹. La gelosia di Carrizales è uno degli esempi più luminosi con cui si concretizza tale «avversità interna visibile ma incomprensibile»: egli, come il personaggio dell'innamorato volubile, insieme a tanti altri protagonisti delle novelle cervantine, rappresenta – come suggerisce lo stesso Pavel – il «personaggio di origine comica ma suscettibile di convertirsi nell'oggetto di una trama seria»⁴⁰.

Quando, tra fine Cinquecento e principio del Seicento, in Italia si entra «in un tempo di crisi (se non ancora di interruzione), della tradizione novellistica», questo porre al centro delle trame novellistiche dei protagonisti le cui azioni risultano motivate da oscure, in quanto ad essi incomprensibili, ostilità e contrarietà interiori, proietta il genere verso nuovi e più moderni destini; ed è sintomatico che dopo le due grandi stagioni italiane: quella della codificazione boccacciana vincolata alla cultura cittadina e mercantile, e quella dell'espansione cinquecentesca favorita dalla corte «come luogo di ricezione», ciò avvenga, in concomitanza col fenomeno di «rarefazione» e «lento essiccamento» del genere in Italia⁴¹, in uno dei grandi stati nazionali europei, in quella Spagna, dove, secondo un grande storico francese, al «tempo del *Chisciotte*», il «naufrazio di un mondo [feudale] e dei suoi valori» coesisteva con la sopravvivenza di esso⁴².

³⁹ T. PAVEL, *La Pensée du roman*, Gallimard, Paris 2003, trad. sp. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Crítica, Barcelona 2005, p. 110 (corsivo dell'autore).

⁴⁰ Ivi, p. 111.

⁴¹ G. MAZZACURATI, *Dopo Boccaccio: percorsi del genere novella dal Sacchetti al Bandello*, in ID., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 79-150; le citazioni sono, rispettivamente, dalle pp. 147, 128 e 148.

⁴² Il riferimento è al saggio di P. VILAR, *Le temps du «Quichotte»* (1956), tradotto in spagnolo e raccolto in ID., *Crecimiento y desarrollo*, Ariel, Barcelona 1980, pp. 332-346, p. 337.

