

I colori del racconto

a cura di
Luca Sacchi
Cristina Zampese

© 2020 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

I colori del racconto
a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese

Prima edizione: novembre 2020
ISBN cartaceo 978-88-5526-338-2

In copertina: Bibliothèque nationale de France, ms. Français 12420, f. 86r

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.

I COLORI DELL'ESEMPLARITÀ NELLA NARRATIVA BREVE SPAGNOLA DEI SECOLI D'ORO

1. PREMESSA

Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí.¹

Con queste parole, Cervantes offriva ai lettori le sue *Novelas ejemplares*, rivendicando il proprio ruolo di pioniere («yo soy el primero que he novelado en lengua castellan»). Suscitava così la lunga *querelle*, tuttora viva, sulla pertinenza dell'aggettivo «esemplari» nel contesto della raccolta del 1613 e sul ruolo del suo autore nella diffusione del genere in Spagna. Amezúa (1982, I: 608-10) ricorda le opinioni espresse dall'autore del *Quijote* apocrifo – per il quale le *Novelas* sono «más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas»² – e di Suárez de Figueroa – secondo cui «las novelas de Boccaccio, de Cinthio, o Cervantes» sono le armi usate dai ruffiani per sconfiggere la virtù delle donne.³ Va però tenuto presente che il secondo giudizio è estrapolato dalla libera traduzione di *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* e, pertanto, riporta un parere di Tomaso Garzoni, il quale – nel Discorso LXXV, «De ruffiani et delle ruffiane» – aveva denunciato gli effetti immorali non solo dei novellieri («de favole del Boccaccio, quelle del Cinthio, quelle del Straparola», 1592: 606), ma di un'ampia parte della letteratura, inclusi i sonetti del Petrarca o l'*Arcadia* di Sannazaro (1592: 605), che a loro volta potevano essere usati come strumenti di corruzione. Alla luce

¹ Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López): 18. [«Le ho intitolate *esemplari* e, se ci presti attenzione, non ce n'è nessuna da cui non si possa trarre qualche esempio utile; e se non fosse che non voglio dilungarmi troppo su questo tema, forse ti indicherei il gustoso e onesto frutto che si può raccogliere sia da tutto l'insieme, sia da ciascuna singolarmente»].

² Avellaneda (Gómez Canseco): 7.

³ Suárez de Figueroa (1615: 276v).

di questi rilievi, si intende come i colori moraleggianti giungano a dominare lo spettro tonale dell'esemplarità (cf. Ruta 2001: 1168).

I teorici italiani del Cinquecento, come rileva Martín Morán (2015: 66-7), conferivano un diverso peso agli ingredienti della novella, mettendo l'accento ora sulla «letizia» della narrazione (Bonciani), ora su «l'ammaestramento e l'utilità» (Bargagli), o «l'ammonizione» (Sansovino). Tuttavia, la licenziosità di alcuni intrecci gettava un'ombra sulla morigeratezza del genere, cosicché – osserva Rubio Áquez (2013: 34-5) – il sintagma «novelle esemplari», prima di diventare «un término lexicalizado», doveva suonare come un ossimoro ed esigeva un discorso preliminare che confermasse ai lettori le buone intenzioni dell'autore.

2. I COLORI EDIFICANTI DELL'ONESTO INTRATTENIMENTO

Le *Novelas ejemplares* rappresentano il culmine di un processo di gestazione avviato in Spagna nella metà del Cinquecento, che si sviluppa attraverso le traduzioni dei novellieri italiani, le imitazioni e i primi esperimenti autonomi di alcuni precursori, limitati talvolta a una divulgazione manoscritta e giunti alla stampa solo ai nostri tempi.⁴

Le versioni si presentano al pubblico spagnolo con le sfumature attinte dalla norma oraziana del *miscere utile dulci*, tali da assicurare un onesto intrattenimento. Francisco Truchado (nel 1578 e 1581) traduce *Le piacevoli notti* di Straparola con il titolo di *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*⁵ e, nella dedica «Al discreto y prudente lector», ricorre a un «discurso tranquilizador» – come lo definisce González Ramírez (2015: 105) –, giustificando le deviazioni dall'originale in nome della «necesidad que en tales ocasiones se debe usar, pues bien sabe la diferencia que hay entre la libertad italiana y la nuestra».⁶ Come dimostra Coppola (2017), la soppressione di ben ventiquattro novelle è provocata

⁴ In questo percorso, non è priva di importanza l'operazione editoriale compiuta da Argote de Molina, che nel 1575 pubblica la *princeps* del *Conde Lucanor* e, sia pur sprovvisto degli attuali criteri filologici, è comunque promotore della «rivalutazione di una gemma del passato», come dice Baldissera (2004: 398).

⁵ Cf. González Ramírez (2011), Straparola (Coppola) e Straparola (Federici).

⁶ Straparola (Coppola): 94. [«de esigenze a cui in tali occasioni bisogna adempiere, perché è ben nota la differenza che c'è fra la libertà italiana e la nostra»].

da ragioni morali, mentre altre innovazioni si devono al proposito di acclimatare il testo alla società e alla cultura castigliana.⁷

La stessa coloritura edificante assume il titolo delle quattordici *Historias trágicas y ejemplares* di Bandello, tradotte da Vicente de Millis (1589), non direttamente da un'edizione italiana, ma dalle *XVIII Histoires tragiques* curate da Pierres Boaistuau e François de Belleforest. Nella loro selezione, i francesi avevano privilegiato gli elementi tragici che esaltavano un ordine sociale fondato su valori religiosi,⁸ e la raccolta si prestava alla funzione educativa che Millis segnala al lettore: «El Bandello Veronés escribió muchas *Historias trágicas*, sucedidas en su tiempo o poco antes, para con ellas apartar a los que las leyesen de vicios y peligros a que está sujeta la vida humana».⁹

Luis Gaitán de Vozmediano traduce trenta novelle dagli *Ecatommiti* di Giraldo Cinzio e integra il sobrio titolo – *Primera parte de las Cien novelas de M. Juan Baptista Giraldo Cinbio* (1590) – con l'avvertenza che «se hallarán varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y política, y sentencias, y avisos notables», attraendo i lettori con la promessa di una raccolta che – come dice Rubio Áquez (2014: 5) – «se presenta como un compendio, casi como una enciclopedia de géneros», non solo novelle, ma «también textos moralmente menos “peligrosos”». Il traduttore segnala nel «Prólogo al Lector» gli interventi correttivi applicati per depurare i testi e renderli più «honestos» di quanto lo fossero nell'originale:

[...] en todos [los cuentos] debe de haber muy pocos verdaderos, puesto que muy conformes a verdad y a razón, ejemplares y honestos.

Honestos digo, respecto de los que andan en su lengua, que para lo que en la nuestra se usa no lo son tanto que se permitieran imprimir sin hazer lo que se ha hecho, que fue, quitarles lo que notablemente era lascivo y deshonesto. Para lo qual hubo necesidad de quitar cláusulas enteras, y aun toda una Novela, que es la segunda de la primera Década, en cuyo lugar puse la del maestro que enseña a amar, tomada de las ciento que recopiló el Sansovino.¹⁰

⁷ Cf. anche Marcello (2013).

⁸ Cf. Simonin 2010. Cf. anche Carrascón 2014: 59.

⁹ Bandello (Millis): n. n. («Il Bandello Veronese scrisse molte *Storie tragiche*, avvenute ai suoi tempi o poco prima, per allontanare i lettori dai vizi e i pericoli a cui è soggetta la vita umana»).

¹⁰ Giraldo Cintio (Vozmediano): n. n. («[...] fra tutti (i racconti) devono essercene pochi di veri, sebbene siano assai conformi alla verità e alla ragione, esemplari e onesti. // Dico onesti rispetto a quelli in lingua originale, perché, secondo gli usi della nostra,

In effetti, il traduttore spagnolo cerca di incanalare gli *Ecatommiti* nella via dell'esemplarità, secondo l'obiettivo dichiarato nel prologo. Sebbene lo stesso Giraldi Cinzio avesse già fatto uso di una strategia edificante,¹¹ tuttavia non aveva disdegnato certi dettagli erotici, come quelli che appaiono nella novella I.2, dove si menzionano «quelle parti che le donne fingono veder con gran vergogna nude negli uomini»¹² e che infiammano il desiderio della lussuriosa Vana. Costei riesce a consumare l'adulterio con un rozzo villano e a evitare il castigo, tant'è che «il marito, [...], colla sua donna si stette, tenendola non meno onesta ch'egli la si tenesse prima ch'ella con sí vile adultero si congiungesse»;¹³ e intanto il servo fugge con i fiorini d'oro elargiti dalla sua amante. Un epilogo così poco esemplare induce Vozmediano a sostituire la novella con un'altra del *Pecorone* (I.2), attingendola da una delle sillogi di Sansovino;¹⁴ si tratta pur sempre di una storia di adulterio, ma non contiene particolari troppo scabrosi e già aveva permesso all'editore italiano di estrapolare una lezione dal motivo della beffa e di formularla in una specie di *promitio*: «Ove si mostra che l'huomo qualche volta si procaccia la sua vergogna nol sapendo» (Sansovino 1561: c. 57v), o, ancor più esplicitamente, «Nel che si mostra che chi cerca di prendersi piacere di altrui fa spesso tornar la beffa sopra di sé e che talvolta l'huomo inavvedutamente col suo proprio coltello si ferisce» (Sansovino 1571: c. 166v). È quanto impara a sue spese il maestro che insegna a uno studente come conquistare l'amore di una donna, fino al giorno in cui scopre che l'apprendista ha sedotto proprio sua moglie e questa riesce astutamente a gabbarlo, facendo passare per pazzo il marito agli occhi di tutti.

non lo sarebbero tanto da poterle stampare senza gli interventi fatti, cioè senza sopprimere ciò che era notevolmente lascivo e disonesto, per cui è stato necessario togliere delle frasi intere e persino tutta una novella, la seconda della prima Deca, che ho sostituito con quella del Maestro che insegna ad amare, presa dalle cento della raccolta di Sansovino»).

¹¹ Cf. Pieri 1978.

¹² Giraldi Cintio (Villari): 259.

¹³ *Ibi*: 268.

¹⁴ «Boccuolo Romano, facendosi insegnar l'arte d'amore, s'innamora della moglie del maestro che gl'insegna e, ottenuto da lei quanto egli desiderava, il maestro se ne avvede, cerca Boccuolo in casa sua, nol truova, e la donna, salvando l'amante, fa creder che il marito sia divenuto pazzo» (Sansovino 1561, II.1; 1562, I.1; 1563: I.1; 1571: VI.10).

Il racconto di Giovanni Fiorentino ispira anche la *Novela del estudiante* di Cristóbal Tamariz,¹⁵ che introduce la sua redazione versificata con cinque ottave moraleggianti, in cui innanzitutto ricorda che «El mal consejo siempre se ha tornado / contra aquel que lo dio muy más dañoso»,¹⁶ concludendo:

permitirá la divinal justicia,
para hacer en ti gran escarmiento,
que el mal consejo y tu malvado engaño
se vuelba contra ti para tu daño.¹⁷

Se ne può dedurre che un tema immorale, come quello dell'adulterio, poteva essere proposto ai lettori se l'intreccio si colorava di una comica ironia e conduceva a un sano ammaestramento.

3. I COLORI POST-TRIDENTINI

Riley (1988: 165-6) ritiene che «l'intensa nota morale» non sia solo un effetto della Controriforma, ma derivi dalla «particolare consapevolezza dell'influenza e del potere di persuasione della letteratura nei confronti del pubblico, non più ristretto alla minoranza cortigiana ed erudita». Dal canto suo, Vega (2013: 62 e 71) nota che le traduzioni dei novellieri italiani appaiono esattamente negli anni di maggiore inasprimento della censura romana e attribuisce gli evidenti richiami all'esemplarità non tanto all'influenza della censura postridentina, quanto ai «meccanismi di autoregolazione adottati dall'industria editoriale per adeguarsi a nuove aspettative e circostanze». In questo orizzonte, la novella diviene un genere prestigioso, tanto da stimolare l'emulazione degli scrittori spagnoli, ma allo stesso tempo suscita i sospetti dei moralisti, che condannano (più dei censori, preoccupati maggiormente dagli aspetti dogmatici) l'effetto antieducativo dei racconti licenziosi.

¹⁵ Le novelle in versi del Licenciado Tamariz rimasero inedite fino al 1956, quando Rodríguez Moñino ne pubblicò dieci; e nel 1974 è apparsa l'edizione di McGrady, che ne raccoglie diciassette.

¹⁶ Tamariz (McGrady): 148 («Sempre il cattivo consiglio è tornato / con maggior danno contro chi l'ha dato»).

¹⁷ *Ibi*: 149 («permetterà la giustizia divina, / perché ti serva da grande lezione, / che il malvagio consiglio e il tuo inganno / contro te si rivolga per tuo danno»).

La messa all'indice del *Decameron* di certo non ne spegne la memoria, ma impone l'adozione di misure cautelari. Per esempio, nella *Censura de la locura humana y excelencias della* (1598), Jerónimo de Mondragón, ricorda un «donoso cuento» che dice di aver letto «aunque ha ia muchos días, en las obras del Bocacio». ¹⁸ Si tratta della storia dello sfortunato cavaliere mal ricompensato dal re di Spagna (*Dec.* X 1), citato dall'autore spagnolo per biasimare la stoltezza di coloro «que confían en los hombres, olvidándose de Dios», ¹⁹ ma, dopo aver abbozzato l'aneddoto, lo interrompe per proporre una versione che ritiene più attendibile, affermando: «Los chronistas, a quien do yo más crédito que al Bocacio, atribuyen esta historia al emperador Sigismundo» ²⁰ e prosegue con la fedele trascrizione della *Chronica* di Carión. ²¹

Trent'anni prima, l'editore valenzano Timoneda aveva rimaneggiato tre novelle del *Decameron* nella sua raccolta intitolata *El Patrañuelo* ²², riproponendo la storia di Griselda (*Dec.* X 10) nella *patraña* II (ma con le innovazioni introdotte da Petrarca nel suo adattamento latino *De insigni obedientia et fide uxoria*), le avventure di Zinevra (*Dec.* II 9) nella XV ²³ e le vicende dell'amicizia di Tito e Gisippo (*Dec.* X 8) nella XXI. Secondo Rabell (2007: 97-8), spesso la tecnica di riscrittura sfrutta la «retorica del caso fittizio» che, già nell'ipotesto, porta allo scioglimento legale del conflitto, ma con una rilevante innovazione ideologica, perché, mentre Boccaccio la utilizza per mettere in discussione il regime feudale e la Chiesa, i narratori spagnoli adottano l'ideologia del Concilio di Trento, ossia «el género transgresivo de Boccaccio halla en España su contrapartida ejemplar».

Lo spirito di Timoneda è comunque ben diverso da quello della *Censura* di Mondragón. Infatti, nella «Epístola al amantísimo lector», spiega che il suo obiettivo è solo quello di offrire al pubblico «algún pasatiem-

¹⁸ Mondragón (Vilanova): 129 [«un racconto divertente», «sebbene molto tempo fa»].

¹⁹ *Ibì*: 128 [«che confidano negli uomini, dimenticandosi di Dio»].

²⁰ *Ibì*: 130 [«I cronisti, che considero più accreditati di Boccaccio, attribuiscono questa storia all'imperatore Segismondo»].

²¹ Carión [Támara]. Cf. Rosso 2017: 803-4.

²² Il libro venne pubblicato nel 1567, ossia quattro anni dopo la conclusione del Concilio di Trento. Timoneda aveva già preso spunto da altre novelle di Boccaccio in alcuni raccontini del *Sobremesa y Alivio de caminantes* (1563): cf. Rosso 2013-2014: 487-92.

²³ Cf. Rosso 2018: 262-5.

po y recreo humano» con delle storie inventate, frutto del suo «pobre saber y bajo entendimiento», e il titolo *Patrañuelo* «deriva de *patraña*, y *patraña* no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad»,²⁴ equivalente all'italiano *novelas*. Timoneda mette l'accento tonale soprattutto sulla funzione del *delectare*, ma resta sottintesa la sfumatura di un'esemplarità letteraria che fonde la spigliatezza narrativa con la prudente scelta di motivi adeguati a un ampio pubblico, senza mai trascendere i limiti della decenza.

Più o meno negli stessi anni, intorno al 1563, Pedro de Salazar dovette cominciare a scrivere le sue *Novelas*, rimaste inedite fino al 2014, quando è apparsa la meritevole edizione di Valentín Núñez Rivera. Come nel *Decameron*, l'autore inserisce i racconti in una cornice e affida a vari narratori il compito di distrarre il re visigoto Evrigo, destinatario intradiegetico, alleviando le fatiche di un viaggio. In modo speculare, Salazar dedica la sua opera a Filippo II con il proposito di offrirgli uno svago in mezzo alle preoccupazioni del governo e, mezzo secolo prima di Cervantes, afferma di essere il primo spagnolo a cimentarsi «en este género de escritura»;²⁵ ma, per allontanare ogni sospetto, segnala la tradizione straniera formata da prestigiosi autori di «cuentos», «consejas» («storielle, favole») e «novelas», a cui contribuirono sia uomini di Chiesa (come San Geronimo e San Gregorio, che li utilizzarono per rendere più efficaci i loro insegnamenti), sia favolisti («Remigio y Aviano»), per giungere infine a Boccaccio. Traccia così una traiettoria edificante in cui la novella affonda le sue radici nella tradizione degli *exempla* (parabole, apologhi e favole), ma sente di doversi cautelare dalle possibili critiche dei moralisti, prendendo qualche distanza del *Decameron*:

[Boccaccio] en muchas cosas escedió los límites de la honestidad, los cuales con cuidado he yo procurado no traspasar, porque si las obras semejantes a esta mía, antiguamente, como he dicho, se llamaban *consejas*, por los buenos consejos y ejemplos que de ellas emanaban, no se podrían llamar tales las mías, si de ellas se pudiese tomar cosa contra honestidad y buen ejemplo. E así, puesto que en esta obra haya algunas invenciones amorosas y otras materias de donaire e sal, procuré yo escribir por términos tan moderados y pa-

²⁴ Timoneda (Ferrerres): 41 [«un po' di distrazione e svago umano», «modesto sapere e limitato talento» «deriva da *patraña* (“frottola”) e *patraña* non è altro che una storia fittizia, amplificata e composta così bene da sembrare che contenga qualche parvenza di verità»].

²⁵ Salazar (Núñez Rivera): 124.

labras tan medidas, que espero en Nuestro Señor no se notará en ellas alguno de los dichos escesos.²⁶

In effetti, nella raccolta penetrano dei motivi audaci; ne è esempio il *Cuento V*, che – come nota Núñez Rivera (2014: 54) – echeggia il *Decamerón*, soprattutto la novella VIII, 4. Infatti, presenta la passione lussuriosa di un vescovo e un frate per una bella vedova, colorandola con la tonalità umoristica attinta dal *topos* del “burlatore burlato” e con una pennellata misogina che consolida la lezione esemplare.

4. LE TAVOLOZZE DELL'ESEMPLARITÀ IN SALAZAR E CERVANTES

Questa novella di Salazar richiama l'attenzione perché, almeno nell'esordio, contiene degli elementi affini a quelli del *Celoso extremeño* di Cervantes, tanto da avvalorare l'ipotesi di un vero e proprio dialogo intertestuale, anche se poi i due autori seguono vie divergenti, stimolati da fonti diverse.

In concomitanza con la cornice narrativa, Salazar colloca la vicenda nell'indeterminata lontananza di un «tempo passato» e l'ambienta a Trapani, dove viveva il nobile e ricco Astrofen. Restio al matrimonio a causa delle terribili immaginazioni suscitate dalla gelosia, conduce una vita licenziosa, finché, giunto oramai all'età di settant'anni, si innamora di Faustina, una giovane bellissima ma povera, e ne ottiene la mano versando una dote sostanziosa. La sposa si ritrova imprigionata nella gabbia dell'anziano marito, il quale «la celaba y guardaba tanto que la tenía tan encerrada que ni la dejaba ver si el sol corría, ni si la luna crecía o menguaba y siempre estaba en el aposento de ella».²⁷ Tuttavia, il vigore sessuale del vecchio non è più in grado di soddisfare gli impulsi della

²⁶ *Ibi*: 125. [«però, ha superato in molti casi i limiti della decenza, mentre io ho fatto attenzione a non oltrepassarli, perché se le opere dello stesso genere della mia, come ho detto, anticamente si denominavano *consejas* per i buoni consigli ed esempi che diffondevano, io non potrei usare questo nome, se ci fosse qualcosa che va contro la decenza e il buon esempio. Quindi, sebbene in quest'opera ci siano delle storie amoroze e altri argomenti arguti e frizzanti, scrivendo ho cercato di usare la moderazione e parole misurate, cosicché spero in Nostro Signore che non mi si possa rimproverare nessuno di questi eccessi»].

²⁷ *Ibi*: 262. [«la vigilava e la custodiva a tal punto da tenerla così rinchiusa che non le lasciava vedere neppure se c'era il sole o la luna crescente o calante e da restare sempre nella sua stanza»].

passione, tanto che nel giro di un anno egli cade gravemente ammalato e, sentendosi prossimo alla morte, lo tormenta il pensiero che la moglie, rimasta vedova, possa risposarsi. Decide, quindi, di lasciarla erede di tutti i suoi beni, però con un vincolo che le impedisce di contrarre nuove nozze. Il narratore interviene con un commento che sottolinea l'errore dell'uomo e la sua responsabilità nella futura condotta di Faustina:

no considerando que Dios había criado a la mujer, para que por medio del matrimonio diese y produjese fruto de bendición, ni advirtiendo que era darle ocasión para que le deshonrase sus huesos y perdiese el ánima, gozando ilícitamente lo que conforme a la ley de Dios pudiera gozar sin deshonra de él, permitiendo se casara. Porque cuando la mujer es moza y ha experimentado los medios de la concepción, espicial gracia de Dios es menester para abstenerla.²⁸

Infatti, poco dopo il funerale, la giovane vedova intreccia una relazione con il governatore, spinta sia dall'interesse materiale sia dall'appetito erotico («el gusanillo roedor de la sangre, que a todas horas la comía»).²⁹ Mentre il rapporto extraconiugale si consolida, l'avvenenza della donna suscita il desiderio di altri uomini, fra i quali due rappresentanti del clero: il primo è il vescovo, che, consapevole di essere vecchio e poco attraente fisicamente,³⁰ spera di raggiungere lo scopo grazie alla sua ricchezza: «Quizá mis joyas y dineros me poblarán la calva, teñirán las canas, suplirán las demás cosas que me faltan»;³¹ il secondo è il frate confessore, che, fiducioso nella propria abilità erotica, decide di passare decisamente ai fatti e corrompe una serva perché lo introduca nella stanza di Faustina («bien creía hacerle servicios merecedores de todo perdón si

²⁸ *Ibi*: 263. [«non considerava che Dio aveva creato la donna affinché desse e producesse un frutto benedetto e non pensava che in questo modo le creava l'occasione di disonorare le sue ossa e perdere l'anima, godendo in modo illecito ciò che, secondo la legge di Dio, avrebbe potuto godere senza disonorarlo, se le avesse permesso di sposarsi; perché, quando la donna è giovane e ha sperimentato l'unione sessuale, ci vuole una particolare grazia di Dio per indurla all'astinenza»].

²⁹ *Ibi*: 264. [«il serpente rodente del sangue, che la divorava continuamente»].

³⁰ «Tengo la cabeza pelada, la cara arrugada, los dientes caídos y las fuerzas perdidas», dice di se stesso in uno spietato autoritratto (*ibi*: 266). [«Ho la testa pelata, il viso pieno di rughe, mi sono caduti i denti e ho perso le forze»].

³¹ *Ibid.* [«Forse i miei gioielli e il denaro compenseranno le calvizie, tingeranno i capelli e suppliranno alle altre cose che mi mancano»].

a los principios se le enojase»).³² La vedova, allora, escogita una burla e, fingendo di cedere al loro corteggiamento, concede a entrambi un appuntamento, illudendoli di poter trascorrere una notte d'amore. L'inganno è affine a quello che nel *Decameron* VIII.4 ordisce monna Piccarda ai danni del proposto di Fiesole, prima facendosi sostituire nel letto da una serva bruttissima e poi smascherando il prete di fronte al vescovo. E in *Bandello* II.47 il marito di madonna Penelope ricorre a un rimedio analogo per sbarazzarsi di un inopportuno corteggiatore della moglie, trionfando nel suo intento. Faustina – convinta che «con este tiro mataba tres pájaros: uno ganar crédito con el adelantado, otro abornarse con ellos y otro castigarles su locura»³³ – si scontra, invece, con l'astuzia del vescovo e del frate, che riescono a ribaltare la situazione a loro favore, salvando le apparenze.

Nella novella di Salazar, tutti i personaggi si muovono sotto l'impulso di passioni negative come la gelosia, la lussuria e l'avidità; in questo mondo, vince la furbizia, per cui le parole del vescovo – «Dios nos libre de malas mujeres»³⁴ – risuonano con un'eco ironica. Tuttavia l'autore ne ricava una lezione esemplare, perché la burla spegne il fuoco della lussuria nei due religiosi e Faustina, abbandonata dal governatore,

quedó muy dolorosa y desconsolada, viendo que por burlar a los otros se burló a sí misma, si burla se puede decir aquella de que resultaron tan buenos efectos que el adelantado y ella se apartasen de más ofender a Dios y el obispo y el fraile dejasen sus dañados propósitos.³⁵

Nel *Celoso extremeño* di Cervantes, il protagonista, Felipo de Carrizales, possiede i tratti caratteriali di Astrofen: infatti, come lui, «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

³² *Ibi*: 268. [«era del tutto certo di farle un servizio degno di ogni perdono»].

³³ *Ibi*: 270. [«prendeva tre piccioni con una fava: uno, si accreditava agli occhi del governatore; due, traeva profitto dai due; e tre, castigava la loro pazzia»].

³⁴ *Ibi*: 282. [«Dio ci liberi dalle male femmine»].

³⁵ *Ibi*: 284. [«rimase assai affranta e desolata, vedendo che per burlare gli altri aveva burlato se stessa, se si può chiamare burla quella che aveva avuto effetti così buoni da far sì che lei e il governatore smettessero di offendere Dio e il vescovo e il frate abbandonassero i loro perversi propositi»].

y a sobresaltar las imaginaciones»;³⁶ e, come lui, si innamora improvvisamente di una fanciulla giovanissima («al parecer de edad de trece a catorce años»³⁷), quando ormai è prossimo alla settantina. Felipo, però, ha una psicologia più complessa di Astrofen e decide di compiere il grande passo del matrimonio non solo animato dalla passione, ma anche perché, dopo vent'anni trascorsi in Perú, sente il peso della solitudine e, inoltre, non sa a chi lasciare la grande ricchezza che ha accumulato nelle Indie. Anche in questo caso, le nozze si combinano come un atto di compravendita: infatti, come Faustina, Leonora, bella e povera, viene ceduta all'anziano dalla famiglia, sia pure «no con pocas lágrimas, porque les pareció que la llevaban a la sepultura».³⁸

Se, come è probabile, Cervantes conosceva il testo di Salazar, accoglie lo spunto e lo amplifica, in una rielaborazione in cui si fondono colori comici, grotteschi e tragici.³⁹ Il motivo della sposa reclusa dal marito geloso ispira la dettagliata descrizione delle manie di Carrizales, che costruisce una casa-prigione senza sbocchi verso l'esterno, custodita da «un negro viejo y eunuco»⁴⁰ e abitata esclusivamente da esseri di genere femminile, non solo le serve, ma anche gli animali domestici.

A differenza di quanto accade ad Astrofen, l'attività sessuale non porta Carrizales alla consunzione, perché l'ingenua Leonora, priva di ogni esperienza di vita, si accontenta dei modesti «frutos del matrimonio»⁴¹ che riesce ad offrirle il vecchio e, senza soffrirne, compensa le carenze con i dolci che egli le elargisce. Tuttavia, «el sagaz perturbador del género humano»,⁴² sotto le spoglie del bullo Loaysa, ci mette lo zampino, rompendo l'apparente equilibrio e facendo crollare la fortezza del marito geloso.

Cervantes si allontana dal *cuento* di Salazar per seguire altre vie esemplari e, fra le righe, possiamo percepire un'eco del *Cortegiano* di Castiglione (III.50), dove messer Cesare, argomentando sulla scarsa resisten-

³⁶ Cervantes (García López): 330. [«era l'uomo più geloso del mondo, anche se non era sposato, e infatti gli bastava immaginare di esserlo perché cominciasse a tormentarlo la gelosia, a ferirlo i sospetti e ad angosciarlo l'immaginazione»].

³⁷ *Ibid.* [«dimostrava tredici o quattordici anni»].

³⁸ *Ibid.*: 333. [«non senza molte lacrime, perché ebbero la sensazione di portarla alla sepoltura»].

³⁹ Cf. Gargano (2014).

⁴⁰ Cervantes (García López): 332.

⁴¹ *Ibid.*: 333.

⁴² *Ibid.*: 335.

za delle donne «alle battaglie d'amore», biasima l'influsso nocivo delle «fanti» corrotte, che per denaro diventano mezzane dei seduttori, e aggiunge: «Quivi a tutte le difficoltà si trovano rimedi, chiavi contrafatte, scale di corde, sonniferi».⁴³ Infatti, Loaysa riesce a penetrare nella casa grazie a chiavi fabbricate con un calco di cera e ricorre a un unguento per provocare il «sueño profundo»⁴⁴ di Carrizales. Quando poi la vecchia lussuriosa Marialonso esercita le sue pressioni per indurre Leonora a cedere al seduttore, il narratore esclama:

¡Oh dueñas, nacidas y usadas en el mundo para perdición de mil recatadas y buenas intenciones! ¡Oh, luengas y repulgadas tocas, escogidas para autorizar las salas y los estrados de señoras principales, y cuán al revés de lo que debíades usáis de vuestro casi ya forzoso oficio!⁴⁵

Inoltre, in due occasioni Cervantes usa l'espressione «la banda de las palomas»⁴⁶ per riferirsi alle donne rinchiusse nella casa-prigione di Carrizales, evocando le parole di messer Cesare: «Or pensate come da tante reti possano esser sicure queste semplici colombe, da così dolce esca invitante».⁴⁷

Com'è noto, ci sono pervenute due versioni del *Celoso extremeño*: nella prima, trasmessa dal manoscritto Porras, il narratore lascia intendere che il seduttore Loaisa riesce nei suoi intenti, perché informa che Isabela (come qui viene chiamata la giovane) «no estaba ya tan llorosa [...] en los brazos de Loaisa, a lo que creerse puede»⁴⁸ e più avanti dice che «llegóse a esto el día, y cogió a los adúlteros abrazados».⁴⁹ Nella seconda, quella data alla stampa, invece, l'adulterio viene censurato e si riferisce come la determinata resistenza di Leonora trionfi «contra las fuerzas villanas de su astuto engañador».⁵⁰ In entrambe le redazioni, però, Car-

⁴³ Castiglione (Carnazzi): 249.

⁴⁴ Cervantes (García López): 350.

⁴⁵ *Ibi*: 361. [«Oh governanti, nate e impiegate nel mondo per la perdizione di mille oneste e buone intenzioni! Oh voi, con i vostri lunghi e melliflui veli, scelte per rendere dignitosi i salotti delle signore altolocate, come esercitate la vostra ormai quasi inevitabile mansione, ben contraria a ciò che dovrete fare!»].

⁴⁶ *Ibi*: 347 e 358 [«do stormo di colombe»].

⁴⁷ Castiglione (Carnazzi): 249.

⁴⁸ Cervantes (García López): 708 [«aveva smesso di piangere tra le sue braccia, come possiamo immaginare»].

⁴⁹ *Ibi*: 709 [«si fece giorno e sorprese gli adulteri abbracciati»].

⁵⁰ *Ibi*: 362.

rizales scopre la moglie che dorme abbracciata a Loaysa e la «amarga vista» è per lui un colpo mortale, che lo porta a riconoscere il suo errore:

como no se puede prevenir con diligencia humana el castigo que la voluntad divina quiere dar a los que en ella no ponen del todo en todo sus deseos y esperanzas, no es mucho que yo quede defraudado en las mías, y que yo mismo haya sido el fabricador del veneno que me va quitando la vida.⁵¹

Dopo la morte dell'uomo, Leonora passa dalla clausura della casa coniugale a quella del convento; il destino di Loaysa, invece, cambia nelle due redazioni: nel manoscritto, muore in una spedizione militare («do mató un arcabuz que se le reventó en las manos, que ya fue castigo de su suelta vida»),⁵² mentre nell'edizione, vedendo frustrati i progetti matrimoniali con la ricca vedova, «despechado y casi corrido, se pasó a las Indias»,⁵³ dove forse ripercorrerà la stessa traiettoria di Carrizales.

Come abbiamo visto, nel *cuento* di Salazar l'esemplarità consiste nell'abbandono della lussuria e nella punizione della donna che, sia pur indotta dalla gelosia insensata del marito, vive nel peccato di una relazione extraconiugale. Nella novella di Cervantes, invece, si biasimano i matrimoni imposti per interesse, la gelosia e la corruzione delle domestiche. Nel mezzo secolo che separa i due autori la traiettoria ideologica e letteraria ha arricchito i colori del racconto ed entrambi hanno dato il loro contributo: Salazar è probabilmente il vero pioniere, sia pure ancora vincolato a modelli medievali; ma Cervantes è il primo a intuire gli sbocchi moderni della novella e a sfruttare il genere con un'ironia critica.

Maria Rosso
(Università degli Studi di Milano)

⁵¹ *Ibi*: 366. [«dato che con lo zelo umano non si può evitare il castigo che la volontà divina infligge a coloro che non le affidano completamente i loro desideri e speranze, non sorprende che io resti defraudato delle mie e che io stesso sia stato l'artefice del veleno che mi sta togliendo la vita»].

⁵² *Ibi*: 713 [«do uccise un archibugio che gli esplose fra le mani e questo fu il castigo per la sua vita spregiudicata»].

⁵³ *Ibi*: 368 [«indispettito e un po' umiliato, emigrò nelle Indie»].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Avellaneda (Gómez Canseco) = Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), ed. por Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Bandello (Millis) = *Historias trágicas exemplares sacadas de las obras del Bandello Veronés*, Salamanca, Pedro Lasso, 1589.
- Carión (Támara) = Johan Carión, *Suma y compendio de todas las Crónicas del mundo, desde su principio hasta el año presente, traducida por el bachiller Francisco Thamarara*, Medina del Campo, Guillermo de Millis; Amberes, Martín Nucio, 1553.
- Castiglione [Carnazzi] = Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a c. di Giulio Carnazzi, intr. di Salvatore Battaglia, Milano, Rizzoli, 1987.
- Cervantes (García López) = Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares* (1613), ed. por Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg · Círculo de Lectores, 2005.
- Garzoni 1592 = Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), Venezia, presso l'Herede di Gio. Battista Somasco, 1592.
- Giraldi Cintio (Villari) = Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, a c. di Susanna Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, 3 voll.
- Giraldi Cintio (Vozmediano) = *Primera parte de las cien novelas [...]. Traduzidas de lengua toscana por Lays Gaytán de Vozmediano*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1590.
- Mondragón (Vilanova) = Mondragón, Jerónimo de, *Censura de la locura humana y excelencias della* (1598), ed. por Antonio Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1953.
- Salazar (Núñez Rivera) = Pedro de Salazar, *Novelas*, ed. por Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2014.
- Sansovino = *Cento novelle scelte da i più nobili scrittori*, Venezia, appresso Francesco Sansovino, 1561; 1562²; 1563³; 1566⁴; 1571⁵.
- Suárez de Figueroa 1615= Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza Universal de Todas Ciencias y Artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1615.
- Straparola (Coppola) = Giovan Francesco Straparola, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, ed. por Leonardo Coppola, Madrid, Sial, 2016.
- Straparola (Federici) = Giovan Francesco Straparola, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, ed. por Marco Federici, Roma, Nuova Cultura, 2014.
- Tamariz (McGrady) = Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, ed. por Donald McGrady, Charlottesville (Virginia), Biblioteca Siglo de Oro, 1974.

Tamariz (Rodríguez Moñino) = *Novelas y Cuentos en verso del Licenciado Tamariz (Siglo XVI)*, ed. por Antonio Rodríguez Moñino, Valencia, La fonte que mana y corre, 1956.

Timoneda (Ferrerres) = Juan Timoneda, *El patrañuelo* (1567), ed. por Rafael Ferreres, Madrid, Castalia, 1971.

LETTERATURA SECONDARIA

Amezúa 1982 = Agustín G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta* (1956-1958), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982², 2 voll.

Baldissera 2004 = Andrea Baldissera, *Argote de Molina editore del «Conde Lucanor»: un fortunato «repêchage» antiquario*, in Luisa Secchi Tarugi (ed.), *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*, Firenze, Cesati, 2004: 397-407.

Carrascón 2014 = Guillermo Carrascón, *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII*, «*Edad de Oro*» 33 (2014): 53-67.

Coppola 2017 = Leonardo Coppola, *Truchado y «Le piacevoli notti»: la naturalización hispánica de un texto «ad usum nationis»*, «*Artifara*» 17 (2017): 99-114.

Gargano 2014 = Antonio Gargano, «*El celoso extremeño*» o la refundación de la novela, «*Edad de Oro*» 33 (2014): 35-51.

González Ramírez 2011 = David González Ramírez, *La «princeps» del «Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes» (Zaragoza, 1578) de Straparola: hallazgo de una edición perdida*, «*Analecta malacitana*» 34/2 (2011): 517-28.

González Ramírez 2015 = David González Ramírez, *Censura, traducción y erotismo. La versión al español de «Le piacevoli notti» de Straparola*, in Francisco Javier Blasco Pascual (ed.), «*Lasciva est nobis pagina*... Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015.

Marcello 2013 = Elena E. Marcello, *Sobre la traducción española de «Le piacevoli notti» de G. F. Straparola. Antígrafo, configuración de la obra y autocensura en Francisco Truchado*, «*Revista Hispanista Escandinava*» 2 (2013): 48-65.

Martín Morán 2015 = José Manuel Martín Morán, *La ejemplaridad de las novelas cervantinas a la luz de la teoría de la «novella» del «Cinquecento»*, «*Criticón*» 124 (2015): 65-78.

Núñez Rivera 2014 = Valentín Núñez Rivera, *Introducción a Pedro de Salazar, Novelas*, ed. por Id., Madrid, Cátedra, 2014.

Pieri 1978 = Marzia Pieri, *La strategia edificante degli «Ecatommiti»*, «*Esperienze letterarie*» 3/3 (1978): 43-74.

Rabell 2007 = Carmen Rabell, *Juan de Timoneda y la adaptación española de la «novella» italiana*, in Ead., *Ficciones legales. Ensayos sobre ley, retórica y narración*, San Juan (Puerto Rico) · Santiago de Chile, Maitén III, 2007: 97-119.

- Riley 1988 = Edward C. Riley, *La teoria del romanzo in Cervantes* (1962), introduzione di Antonio Gargano, Bologna, Il Mulino, 1988 (trad. di Gabriella Figlia).
- Rosso 2013-2014 = Maria Rosso, *Il «Decameron» nella Spagna dei Secoli d'Oro: Joan Timoneda, Matías de los Reyes e María de Zayas*, «Levia Gravia» 15-16 (2013-2014): 487-501.
- Rosso 2017 = Maria Rosso, «Medrar consiste en ventura». *La fortuna del «Decameron» X.1 en la España del Siglo de Oro*, in Anna Bognolo et al. (a c. di), *Serenísima palabra*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017: 799-807.
- Rosso 2018 = *Le discendenti di Zinevra (Diramazioni spagnole del «Decameron» II.9)*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino (a c. di), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Biblioteca di *Carte romanze*, Milano, Ledizioni, 2018: 261-81 (<https://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/article/view/9932/9943>).
- Rubio Áquez 2013 = Marcial Rubio Áquez, *Los «novellieri» en las «Novelas ejemplares» de Cervantes: la ejemplaridad*, «Artifara» 13bis (2013): 33-58.
- Rubio Áquez 2014 = Marcial Rubio Áquez, *Lucas Gaitán de Vozmediano, Giraldo Cinzio y los inicios de la «novella» en España*, «Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve» 7 (2014): 1-12.
- Ruta 2001 = Maria Caterina Ruta, *¿Se pueden releer las «Novelas ejemplares»?*, in Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid · Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2001: 1166-76.
- Simonin 2010 = Michel Simonin, *De l'ordre moral dans les «Histoires tragiques» de Belleforest*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes» 19 (2010): 311-31.
- Vega 2013 = María José Vega, *La ficción ante el censor. La «novella» y los índices prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)*, in Valentín Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XVI-XVII)*, Bellaterra (Barcelona), Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, 2013: 49-75.