



Cansóse el
cura de
ver más
libros...

Identità nascoste e negate nella
letteratura spagnola dei secoli d'oro

Gianni Ferracuti

Mediterránea



Cansóse el cura de ver más libros...

*Identità nascoste e negate
nella letteratura spagnola dei secoli d'oro*

Gianni Ferracuti

MEDITERRÁNEA
Centro di Studi Interculturali
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste
Tutti i diritti riservati ©

Indice

La persuasione come beffa:

il Diálogo entre el Amor y un Viejo di Rodrigo cota 9

Un autore unico per la Celestina 9

Raccontare la modernità:

la resistenza intellettuale dei conversi spagnoli

e l'invenzione del romanzo 53

Don Chisciotte e l'islam..... 101

Quattro idee sul barocco 157

L'«Abencerraje» e il pirata inutile: come sopravvivere in un

mondo barocco e gettare le basi della rivoluzione francese..... 191

La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por

Cristóbal Colón: una interpretazione critica di Lope de

Vega 211

Invito a cena col morto

Don Giovanni Tenorio tra macabro e comico..... 225

Cansóse el cura de ver más libros; y así, a carga cerrada, quiso que todos los demás se quemasen... (Don Quijote)

Raccontare la modernità

*La resistenza intellettuale dei conversi spagnoli
e l'invenzione del romanzo*

Forse è fuori moda dissertare sull'essenza dei generi letterari. Si reputa retorico il tema. C'è chi nega persino l'esistenza dei generi letterari. Ciononostante, noi, fuggiaschi dalle mode e risoluti a vivere tra gente frettolosa con una calma faraonica, ci domandiamo: cos'è un romanzo? (José Ortega y Gasset)

1. La cacciata di Sepharad, la morte di Hispania

In passato è capitato spesso che si discutesse per rintracciare influenze “cristiane” ovvero “orientali” nei testi letterari spagnoli, e su una questione così futile si è spesso polemizzato con asprezza, a volte con quel pizzico di risentimento che viene al bravo nazionalista al sospetto che i sommi padri fondatori della sua stirpe fossero un po' bastardi; in realtà, questa polemica, forse inevitabile in una certa fase storica, dovrebbe lasciare il campo a una formulazione molto più radicale della questione delle influenze orientali (islamiche ed ebraiche) nella letteratura ispano-cristiana del medioevo. Cercherò di chiarirlo con un breve esempio tratto proprio da una delle opere più discusse al riguardo: il *Libro de buen amor*, di Juan Ruiz, *arcipreste de Hita*. Le fonti classiche di quest'opera sono note ed

elencate in ogni manuale: testi liturgici, sermoni, *exempla*, favole di Esopo, trattati di teologia morale, letteratura goliardica, e versioni di Ovidio, come si addice a un autore che si qualifica come arciprete: dunque chiare fonti della tradizione latina. Tuttavia è ben nota l'interpretazione di Américo Castro, che lega strettamente l'opera di Juan Ruiz a influenze orientali, che spiegherebbero certi suoi atteggiamenti oscillanti, se non contraddittori, come il passaggio dall'esaltazione dell'amore profano alle lodi per la Vergine, la compresenza della libertà umana e dell'astrologia, ecc.

Scrivendo Castro: «*Il Libro de buen amor è un riflesso castigliano di modelli arabi*»;ⁱ e aggiunge più avanti:

*Se l'Arcipreste fosse stato musulmano, la transizione continua dall'uno all'altro piano [sacro e profano] si sarebbe verificata con innocente semplicità, senza sorpresa né sforzo; essendo cristiano (benché influenzato dalla tradizione islamica), doveva per forza riflettere il contrasto tra spontaneità sensibile e riflessione morale. Uno scrittore cristiano non poteva mostrarsi, al tempo stesso, peccatore e moralista, cosa che l'Arcipreste vedeva e leggeva accadere tra i musulmani, per i quali vivere nella carne non significava necessariamente allontanarsi dallo spirito, né viceversa. Il cristiano medievale non si asteneva dal vivere nella carne, ma sapeva che era peccato farlo.*ⁱⁱ

ⁱ A. Castro, *La Spagna nella sua realtà storica*, Sansoni, Firenze 1970, p. 351.

ⁱⁱ *ibid.*, pp. 359-60. Per la verità, “vivere nella carne”, nel medioevo, non

Colpisce, come nota “orientale” che il protagonista del libro sia un io che si muove in ambienti urbani, quotidiani e non fantastici, alle prese con problemi altrettanto quotidiani, con dilemmi e incertezze, nelle relazioni problematiche con gli altri uomini e con le donne:

Ascoltiamo per la prima volta in castigliano una voce poetica, che parla dalla coscienza di una persona, che non deve essere identificata con la persona reale del poeta. Realtà prima mute nell'arte sono adesso valorizzate poeticamente: grida di venditori ambulanti, dialoghi carichi di sottintesi, una ragazza che parla in arabo, gli attrezzi da cucina e i lavori cui danno motivo, le opere agricole, 'le vecchie che, accanto al fuoco, narrano le loro fole'. [...] Tale abbondanza di fenomeni sensibili di esperienza quotidiana non ha precedenti in castigliano.ⁱⁱⁱ

Ora, a mio modo di vedere, la discussione sul carattere cristiano o orientale del *Libro de buen amor* potrebbe non finire mai, perché su tale questione gioca un ruolo di primaria importanza l'interpretazione personale e vengono valutati elementi che, lo si voglia o meno, restano di carattere soggettivo. Però l'esistenza stesa della polemica mostra alcuni dati ogget-

era considerato così peccaminoso come oggi crediamo: il medioevo vero è molto diverso dall'interpretazione che ne dà la controriforma.

ⁱⁱⁱ *ibid.*, p. 351. «La nota della lettera arrivava a tutti noi: 'Don Carnevale, potente per grazia divina, a tutti i cristiani e mori ed ebrei: salute e molta carne'».

tivi. In primo luogo il fatto che Juan Ruiz era perfettamente consapevole di vivere in un ambiente multiculturale e interculturale, e la cosa non gli dava alcun fastidio. È nota una citazione riportata da Castro, nella quale don Carnevale si rivolge all'intera popolazione specificando che cristiani mori ed ebrei costituiscono una totalità:

*La nota de la carta venía a todos nos:
 “Don Carnal, poderoso por la gracia de Dios,
 a todos los christianos, e moros, e jodíos:
 salud con muchas carnes”. (strofe 1192-93)*

Per la verità altri editori, tra cui Alberto Blecua, leggono il passo in modo leggermente diverso:

*La nota de la carta venié a todos: “Nós,
 don Carnal, poderoso por la gracia de Dios,
 a todos los cristianos e moros e jodíos:
 salud con muchas carnes...”^{iv}*

Però questa diversa interpretazione del testo non cambia il significato che Castro sottolineava: la lettera di don Carnevale è inviata a tutti, e don Carnevale, nel saluto, specifica di rivolgersi «a tutti i cristiani e i mori e gli ebrei». La convivenza, che

^{iv} Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Planeta, Barcelona 1983, strofe citate. («La nota della lettera arrivava a tutti: 'Noi, don Carnevale...»)

portò il re Fernando III a definirsi “il re delle tre religioni”, è il dato oggettivo, la struttura stessa della situazione storica – situazione peraltro protrattasi a lungo nel tempo, visto che la convivenza è, se non proprio sempre pacifica, almeno rispettosa fin verso la metà del Trecento, quando inizia la fase del deterioramento delle relazioni interculturali. Di fatto, per un periodo lungo circa sette secoli, essere *spagnolo* poteva significare essere ispano-cristiano, ispano-ebreo o ispano-musulmano: Hispania, Sepharad, al-Ándalus sono i tre nomi di uno stesso paese. Quando il conflitto razziale scatenato dai re (cosiddetti) cattolici porta alla soluzione drastica dell’espulsione, le vittime di tale tragedia non capiscono come sia possibile che venga loro rifiutata la qualifica di “spagnoli”. Uno storico del tempo, Andrés Bernaldez, nel descrivere l’esodo degli ebrei espulsi, dice:

partendo dalle terre in cui erano nati, grandi e piccoli, vecchi e bambini, a piedi o a cavallo di asini e altre bestie, o sui carri, e proseguirono il loro viaggio, ciascuno fino ai porti stabiliti; e andavano per strade e campi con molta fatica e varia fortuna, alcuni cadendo, altri alzando [chi cadeva], altri ancora morendo e altri nascendo, altri ammalandosi, e non c’era cristiano che non avesse dolore per loro, e sempre, dovunque andavano, li invitavano a battezzarsi, e alcuni per i travagli si convertivano e restavano, ma molto pochi, e i Rabbini li incoraggiavano e facevano cantare le donne e i giovani e suonare cembali e tamburelli per rallegrare la gen-

te, e così uscirono dalla Castiglia e giunsero ai porti, dove alcuni si imbarcarono; altri andarono verso il Portogallo.^v

Gli ebrei espulsi partono «*dalle terre in cui erano nati*», e nelle quali non si sentivano affatto stranieri. Lo stesso stupore per essere trattati come non-spagnoli sarà sentito dai mori, nell'espulsione del 1609, e su questo abbiamo la testimonianza di Cervantes, che su tale espulsione si sofferma a lungo nella seconda parte del *Don Chisciotte*, pubblicata nel 1615: il morisco Ricote torna nascostamente in Spagna travestito da pellegrino, e qui incontra il compaesano Sancio, a cui dice: «*Dovunque noi stiamo, rimpiangiamo la Spagna, poiché, infine, ci siamo nati ed è nostra patria naturale*» (D.Q. II, cap. 54, mio corsivo); e ancora:

Non abbiamo conosciuto il bene finché non l'abbiamo perduto, e il desiderio che quasi tutti abbiamo di tornare in Spagna è così grande che la maggior parte di quelli (e sono molti) che sanno la lingua come me, vi tornano e lasciano laggiù in abbandono le loro mogli e i loro figli, tanto è l'amore che le portano; e ora conosco per esperienza ciò che si dice: che è dolce l'amore della patria.^{vi}

^v Andrés Bernáldez, «Historia de los reyes católicos don Fernando y doña Isabel», in *Crónicas de los Reyes de Castilla desde Alfonso el Sabio hasta los Católicos Reyes don Fernando y Doña Isabel*, ed. Cayetano Rosell, B.A.E., Madrid 1953, III, 653a-b, mio corsivo.

^{vi} *ibidem*.

Se queste testimonianze sono degne di fede - e occorrerebbe molto coraggio a negarlo - abbiamo un secondo dato oggettivo, o meglio un secondo elemento strutturale della circostanza storica: cristiani, ebrei, musulmani, non solo convivono, come di fatto avviene anche in assenza di pace (la guerra, anche quella tra occupante e occupato, è una forma di convivenza), ma convivono sentendosi parte di una totalità che li integra, accettando e rispettando ciascuno le tradizioni religiose e culturali altrui.

Siccome questa cosa dura la bellezza di sette secoli (nove nel caso dei mori), la si può esprimere, in un linguaggio attuale, in questi termini: ebrei, cristiani e musulmani *danno vita a un progetto politico*, in cui si riconoscono, *consistente nell'accettare differenze radicali relative alla fede religiosa e alla visione del mondo*. Come dice Juan Manuel in una notissima citazione:

La guerra tra i cristiani e i mori durerà fin quando i cristiani non avranno recuperato le terre che i mori hanno occupato; perché, per quanto riguarda la Legge, o la loro setta, non esisterebbe guerra con loro, dato che Gesù Cristo non ha mai ordinato di ammazzare od opprimere nessuno per fargli adottare la sua legge, perché non vuole servizio forzato, ma solo di colui che lo fa di buon animo e spontaneamente.^{vii}

^{vii} «Libro de los estado», in *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, ed. Pascual Gayangos, B.A.E., Madrid 1952, pp. 278-364, p. 294.

Ovvero: una volta d'accordo su chi paga i tributi e chi li riscuote, non c'è alcun problema a vivere insieme.

Fin qui niente di nuovo: ripeto cose note. Tuttavia, affinando l'analisi di questa struttura della circostanza storica, forse qualcosa di nuovo si riesce a spremere. Infatti, la situazione che si crea in Spagna (Hispania, Sepharad, al-Ándalus) non ha eguali in nessun'altra parte d'Europa, almeno per i suoi tempi così lunghi: ciò significa che, per realizzare un simile progetto di convivenza, ciascuna delle tre culture, o fedi o "leggi" (come si diceva nel medioevo), *ha dovuto modificare se stessa e, per così dire, attrezzarsi al dialogo e alla convivenza*. Il cristianesimo spagnolo risulta diverso dalle altre forme di cristianesimo; l'islam spagnolo risulta diverso dalle altre forme di islam; l'ebraismo spagnolo risulta diverso dalle altre forme di ebraismo. Sarebbe interessante sviluppare l'analisi di queste differenze all'interno di ciascuna tradizione culturale, ma non è questo il luogo per farlo: mi limito a ricordare che sono noti, in varie occasioni i conflitti provocati da questa diversità. I mori non sopportavano un'interpretazione del Corano letteralista e, diremmo oggi, fondamentalista; ci sono stati periodi in cui i rabbini delle coste del Nord Africa consideravano la presenza ebraica in Spagna totalmente inquinata dal cristianesimo, le differenze saltano agli occhi.

Se ora, da questa prospettiva, torniamo all'esempio di Juan Ruiz e del *Libro de buen amor*, potremmo metterlo a fuoco in questo modo: è evidente che il sacerdote Juan Ruiz, nel momento in cui scrive un libro, attinge alla sua cultura e ricorre

alle fonti della sua tradizione, ma tra le innumerevoli fonti di questa tradizione, *alcune le sceglie e altre le rigetta* – e quelle che sceglie, evidentemente per un'intima sua affinità con il loro sistema di valori, sono compatibili con la struttura interculturale della società in cui vive; non trova dunque nessuna difficoltà e nessuna contraddizione ad elaborare letterariamente del materiale cristiano attraverso forme “orientali”. Più ancora, forse non si rende nemmeno conto che certe forme di espressione e costruzione del testo letterario sono estranee alla sua cultura: per lui si tratta invece di elementi vigenti nella sua circostanza storica, ovvero si tratta *del suo mondo*.

Quando questo mondo interculturale crolla, si verifica un trauma i cui effetti durano per secoli. Con la distruzione della Spagna (Hispania, Sepharad, al-Ándalus) si crea qualcosa di radicalmente nuovo. A prima vista si potrebbe dire – è stato detto tante volte – che delle tre tradizioni, due sono espulse, sradicate cacciando le persone che ne erano interpreti, e una rimane, in una sorta di semplificazione: i cristiani che c'erano prima sarebbero, culturalmente parlando, gli stessi cristiani che restano dopo, avendo cacciato ebrei e musulmani. Invece, a uno sguardo più accurato, si scopre meglio la vera causa del trauma: le tre componenti (cristiana, ebraica, islamica) *scompaiono tutte e tre!* La cultura cattolica che rimane padrona della Spagna dopo le espulsioni è molto diversa dalla cultura cattolica che conviveva con ebrei e musulmani – talmente diversa che fa fatica a riconoscersi ed entra in crisi di identità: si arrocca in una difesa estrema del cattolicesimo, diventa, come si

suol dire, più papista del papa, si presenta con un'immagine di durezza, intransigenza, assoluta sicurezza della propria identità e dei propri valori, un'immagine talmente forte ed esasperata da rivelarsi come una maschera nevrotica, che nasconde insicurezza. Se uno è saldo e sicuro nel possesso della sua tradizione culturale, non va a disseppellire i morti per processarli e bruciarne sul rogo le ossa, come fa l'inquisizione con chi in vita aveva "giudaizzato",^{viii} ma era morto prima che lo beccassero.

Nell'ispano-cristiano tutta la sua tradizione culturale era stata reimpostata e reinterpretata in vista della convivenza culturale con l'Altro; invece il cattolicesimo dei re (cosiddetti) cattolici è reimpostato e reinterpretato *in vista del rifiuto* dell'Altro. A mio parere questo spiega le ragioni profonde per cui l'avvio del progetto di distruzione della convivenza e di identificazione tra Spagna e cattolicesimo coincide con l'avvio di un conflitto atroce e lacerante all'interno del mondo cristiano: quelli che chiamiamo cristiani nuovi (*cristianos nuevos*), e che vengono perseguitati dai vetero-cristiani (*cristianos viejos*), sono certamente convertiti e discendenti di convertiti, ma sono anche, nella maggior parte, eredi sinceri di quel cristia-

^{viii} Si chiamavano giudaizzanti gli ebrei che, convertiti al cristianesimo, tornavano nascostamente alle pratiche della loro antica religione. In questo caso l'inquisizione li considerava rei del peccato di apostasia e li condannava a morte.

nesimo tollerante e dialogante che aveva integrato la totalità dell' Hispania-Sepharad-al-Ándalus.^{ix}

2. *Una letteratura di convertiti, cioè... ispano-sefardita...*

Con questa ipotesi interpretativa andiamo a vedere che cosa avviene nella letteratura. È evidente che al conflitto religioso, e politico avviato dai re cosiddetti cattolici verso la metà del Quattrocento, corrisponde un conflitto culturale che si riflette nella letteratura, sia pure in forma non sempre esplicita, a causa del controllo a cui è sottoposta la produzione letteraria. È del tutto evidente che la presenza dei *conversi* tra gli autori importanti del Quattro e Cinquecento è massiccia e sfiora la totalità: Juan de Mena, Rodrigo Cota e la satira contro il mondo cavalleresco, Diego de San Pedro, Fernando de Rojas, i fratelli Valdés, Luis Vives, l'autore del *Lazarillo* e del *Viaje de Turquía* (che se non erano convertiti erano certamente erasmisti, esponenti cioè di un cristianesimo alternativo a quello ufficiale), Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente, Barto-

^{ix} Si prenda questo paragrafo come la semplice indicazione di un'ipotesi di lavoro, argomentare la quale richiederebbe uno spazio ben maggiore di quello disponibile. Come diceva Ortega nelle *Meditaciones del Quijote*, "io offro solo *modi res considerandi*, possibili nuove maniere di guardare le cose. Invito il lettore a saggiarle da solo; che provi se in effetti procurano visioni feconde; egli, dunque, in virtù della sua intima e leale esperienza, ne proverà la verità o l'errore".

lomé de Torres Naharro, Francisco Delicado, Feliciano de Silva (che non era converso, ma non sopportava il fanatismo e aveva avuto gravi contrasti con la sua famiglia per aver sposato una donna conversa), Santa Teresa d'Avila, e Cervantes, sulle cui origini converse non abbiamo prove certe, ma sui cui ideali di convivenza e sulla cui avversione al fanatismo non abbiamo alcun dubbio. Una lunga teoria di grandi testi (ho solo indicato i nomi maggiori) ci sfilava davanti, e ciascuno di essi ci dice: io sono un libro di opposizione, sono fuori dalla cultura dominante, sono fuori dal regime. Non si tratta di un fenomeno normale in una tradizione letteraria.

Questi testi presentano, in modo diretto o larvato, una critica, spesso radicale, alla nuova Spagna che sta nascendo. Certamente, di molti temi non si può parlare apertamente: non si può attaccare la tendenza assolutista inaugurata da Isabella e Fernando, non si può attaccare il mito della purezza di sangue, non si può attaccare l'operato dell'inquisizione, ma si fa quel che si può. Si mette alla berlina l'ostentazione di purezza razziale, il "ser de los godos", il far risalire le proprie origini familiari ai visigoti, presenti in Spagna prima che arrivassero gli arabi, presentando sulla scena dei rozzi contadini che recitano come una giaculatoria le loro genealogie burlesche: così Lucas Fernández nella *Commedia di Bras Gil e Beringuella*,^x o Juan del

^x Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, ed. María Josefa Canellada, Castalia, Madrid 1976.

Encina nella sua *Égloga I*.^{xi} E non è un caso che proprio verso la fine del Quattrocento inizi la produzione di opere teatrali in Spagna:^{xii} il teatro è lo strumento principe per l'espressione dei conflitti, e Juan del Encina vi ricorre fin dalle sue prime opere (ad esempio, la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor - Égloga III*).

Questa letteratura di opposizione trova un primo tema molto forte nella *difesa della dignità della donna*. Leggendo i testi del Quattrocento si ha l'impressione che certi autori non abbiano altri argomenti di cui occuparsi, ma in realtà l'insistenza su tale impegno è facilmente giustificabile: tra le tante questioni di cui non si poteva parlare, il tema della donna poteva essere affrontato liberamente, e vi si scontrano le varie correnti ideologiche e culturali. È come se, adottando una posizione femminista o antifemminista, ciascuno dichiarasse la sua appartenenza ideologica, ed è superfluo dire che le correnti di opposizione difendono la dignità della donna.

Un secondo tema forte è la *distruzione, attraverso la satira, dell'immagine del cavaliere e dell'amor cortese*: si pensi allo sfregio fatto da Rodrigo Cota mettendo in scena un vecchio cava-

^{xi} Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid 1991, trad. dell'égloga in *In onore di San Carnevale*, nell'edizione digitale indicata.

^{xii} Nella letteratura spagnola medievale il teatro è praticamente inesistente. Credo che abbia qualche relazione con questo fatto l'assenza di un teatro nella cultura islamica e in quella ebraica del tempo. Erano queste culture, che possedevano altre forme di intrattenimento, a dettare la moda.

liere, con tutti i tratti del corteggiatore, divenuto ormai impotente: il giovinetto Amore lo illude che può restituirgli la sua virilità, per poi sodomizzarlo e deriderlo – non è un testo “politicamente corretto” ma ha una certa efficacia satirica.^{xiii}

Può sembrare strano che da un lato si difenda la dignità della donna e dall'altro si attacchi l'amor cortese. La ragione di ciò non sta in una presunta natura maschilista dell'amor cortese, affermata spesso, ma forse in modo un po' anacronistico; si deve invece considerare che l'amor cortese, come tema di poesia, nel Quattrocento è da tempo superato in Europa, mentre in Spagna rappresenta il principale elemento nella costruzione dell'immagine dei ceti dominanti. Anche se i cavalieri non svolgono più alcuna funzione militare, l'ideale del cavaliere rappresenta un forte elemento di identificazione per la *casta* cristiana, che si riconosce nei suoi valori etici, guerrieri e cortesi. Si tratta però di un ideale nostalgico o di un riferimento ideologico a cui non corrisponde una realtà cavalleresca. L'oggetto della satira starà dunque nel togliere la maschera del presunto cavaliere, mostrando che dietro una bella superficie si trova solo meschinità: saputo che i suoi servitori sono stati uccisi dalle forze dell'ordine dopo aver assassinato Celestina,

^{xiii} Su questi aspetti si veda il mio libro *L'amor scortese: Fanatismo, pulizia etnica, trasgressione nell'epoca dei re cosiddetti cattolici*, <www.amazon.it/gp/product/B099C5NHNG>. Si vedano anche i capitoli relativi al Quattrocento e al Cinquecento nel mio *Profilo storico della letteratura spagnola*, Mediterránea, Centro di Studi Interculturali, Trieste 2013, <www.amazon.it/dp/B08H2JQHPC>.

il Calisto della *Celestina* si preoccupa di procurarsi un alibi nel caso venga interrogato! Nell'esaltazione del cavaliere convergono tutti: i vecchi nobili nostalgici delle autonomie medievali, i nobili associati al patto di potere con Isabella e Fernando, quel poco di borghesia che c'era, e che aspirava a entrare nella nobiltà, e persino il popolo che si identificava nella casta guerriera: sembra logico che i conversi e l'opposizione si desero da fare per distruggerne la figura.

In tal modo un terzo tema forte della letteratura di opposizione diventa *la creazione dell'antieroe*, o meglio dell'antieroina: il personaggio di Areúsa, nella *Celestina* di Rojas, che sarà poi il modello letterario per la costruzione di Lozana. Se si volge al maschile questo personaggio, si ottiene il picaro: la prostituta come rovesciamento della Dama, e il picaro come rovesciamento del Cavaliere.

C'è infine un quarto elemento che ha un'importanza straordinaria: si tratta, né più né meno, dell'invenzione del romanzo moderno come *strumento di narrazione del presente e della quotidianità*.

3. *La misoginia "moderna"*

La letteratura cortese ha una prima penetrazione in Spagna nel medioevo, e si ritrova nei canzonieri galego-portoghesi, dove convive con altre tradizioni letterarie, come le *cantigas de amigo*, più legate alle tradizioni locali. Poi ha una seconda pe-

netrazione o fioritura nel Quattrocento, legata anche alla rielaborazione italiana, alla sensibilità e al pensiero del primo umanesimo. Tra questi due momenti, l'uno legato alla Provenza e l'altro a Firenze, i contenuti delle poesie sembrano essere sempre gli stessi, eppure la differenza è abissale. Alle spalle degli italiani sta una rivoluzione formale che non ha precedenti: l'introduzione del sonetto, l'evoluzione di Dante nella *Vita nova*, nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*, la rivoluzione poetica della *Commedia*, il canzoniere di Petrarca, con la trasformazione del culto per la donna in senso quasi mistico, e il *Decameron* di Boccaccio, che sembra raccogliere la sensualità e la quotidianità che si perdono nelle rime d'amore, per inserirle nel loro luogo naturale: la realtà della vita cittadina, smaliziata, e un po' irriverente.

Quando Dante, per attenersi al più medievale degli italiani citati, afferma che l'amore è un'esperienza radicale e profonda della persona, che "ispira" e che "detta" un contenuto che le parole debbono "significare", sta chiarendo che anche le forme più convenzionali (o più tecniche, più costruite secondo le regole dell'arte) hanno alla base un sentimento forte, una passione: le ricollega a una persona vivente che esprime tutta la sua personalità; e nel caso degli umanisti esprime anche una passione civile, un senso della vita, spesso anche un'esperienza di lotta politica in prima persona, nel contesto della città, a contatto con problematiche organizzative, economiche e sociali nuove rispetto a quelle delle piccole corti.

Tutto questo entra in Spagna, per forza di cose, insieme alle prime letture di Petrarca, di Boccaccio, eppure questa nuova poesia d'amore, che viene dall'Italia, coesiste, nella Spagna del Quattrocento, con un antifemminismo letterario di inedita violenza:

Gli scrittori misogini non tollerano l'attribuzione di perfezioni così aristocratiche a un essere umano che considerano inferiore e peccaminoso. Per colmo, si tratta di una donna il cui ruolo letterario esclude in partenza il matrimonio. Pertanto, nella Castiglia del secolo XV, come in precedenza nel resto dell'Europa, in coincidenza con la decomposizione dell'ordine tradizionale, fa la sua comparsa una letteratura antifemminista in cui la denigrazione della donna raggiunge limiti inauditi.^{xiv}

La citazione appena riportata fa riferimento al *Corbacho*, una *reprobación del amor mundano*, scritta da Alfonso Martínez de Toledo nel 1438, in pieno umanesimo, attaccando la figura femminile da ogni punto di vista. Però non mi convince molto il legame tra questa nuova misoginia e la semplice decomposizione dell'universo feudale. Almeno in parte, la custodia (materiale e metaforica) della donna serve come supporto alla stabilità della famiglia, la cui forma è ormai sufficientemente isti-

^{xiv} Carlos Blanco Aquinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris Zavala, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Castalia, Madrid 1981, 3 voll., I, pp. 184-5.

tuzionalizzata. In molti casi si tratta anche di una famiglia di tipo borghese. Il che rende questo antifemminismo legato a ceti emergenti e, per altri versi, innovatori e moderni.

Per comprendere come sia possibile che da un ambiente intellettuale come quello umanista possa venire una ripresa dell'antifemminismo, bisogna porre il problema a monte e chiedersi come sia possibile che un uomo come Giovanni Boccaccio scriva il *Corbaccio*. Si potrebbe risolvere la questione nel modo più semplice, e dire che si tratta dello sfogo risentito di una persona anziana di fronte ai suoi personali insuccessi con le donne; tuttavia una spiegazione del genere resta insoddisfacente: il modo in cui è scritto il *Corbaccio*, la sua struttura argomentativa, la lingua, dimostrano che Boccaccio è nel pieno possesso dei suoi mezzi artistici e intellettuali.

Anzitutto il *Corbaccio* e questa nuova ostilità alla donna si muovono in un contesto urbano, cioè sono rivolti contro la donna che vive in città, non contro la donna di corte. Nelle piccole corti, che avevano elaborato la tematica dell'amor cortese, la struttura delle relazioni tra l'uomo e la donna era profondamente diversa. La stabilità corte non sembrava risentire del gioco del corteggiamento, né delle conseguenti relazioni adultere legate all'amor cortese, perché era comunque possibile salvaguardare l'immagine degli uomini di potere di fronte all'opinione pubblica. Ma nella vita cittadina, la teorizzazione del rapporto uomo-donna dei testi provenzali diventa insostenibile. La caratteristica del contesto urbano è la moltiplicazione dei rapporti personali, delle conoscenze, delle possibilità

di scegliere cosa fare e come vivere. Una parte notevole della vita si svolge fuori casa; c'è maggiore vicinanza spaziale tra persone di diverso cetto sociale.

La vita familiare della corte e della campagna, che era molto lontana dal rispettare i precetti morali, non è riproducibile in città. Si noti che la città cambia la condizione di vita sia agli uomini sia alle donne: anche queste si trovano a godere di un maggior numero di possibilità. Insomma, da un lato si possono fare molte più cose, dall'altro si ha bisogno di un modello nuovo che dica quali tra queste cose sono lecite e quali no; di conseguenza *la cultura maschile* ha il *problema* di decidere cosa legittimare o non legittimare nella nuova vita cittadina aperta alle donne. Il modello provenzale non avrebbe senso: la casa del borghese non è una corte e non si possono collezionare concubine senza che lo sappia l'intero quartiere, né si può, vivendo a contatto di gomito con i concittadini, tollerare che la propria casa sia frequentata dai corteggiatori o dagli amanti della propria moglie: questo è ciò a cui porterebbe l'applicazione del modello provenzale alla vita del borghese in un quartiere qualunque di una città come Firenze alla fine del Trecento. Da qui l'insistenza su un modello di famiglia basato sulla fedeltà coniugale *della moglie* (l'uomo, infatti, ha sempre la possibilità di frequentare bordelli o di sfruttare mille altre occasioni). Inoltre, se l'adulterio non era disgregante per la corte, che trovava la sua aggregazione in cose molto più corpose, come il potere, il governo, la ricchezza, la ragione politica, esso sarebbe stato distruttivo per la vita borghese, soprattutto dove

questa consiste in un'attività economica a conduzione familiare. Per il nobile la famiglia era una grande operazione politica; per il borghese è un'attività produttiva, un soggetto economico.

Credo che questo consenta di capire perché nello stilnovismo i valori provenzali vengano assunti, ma anche sottoposti a una ulteriore idealizzazione, a una spiritualizzazione e, in fondo, a una purificazione dagli elementi sensuali: il rapporto sessuale era il fine delle tecniche di corteggiamento elaborate da Andrea Cappellano, mentre il fine esplicito di Dante (all'interno dei suoi testi) non è affatto portarsi a letto Beatrice. È anche vero che questa spiritualizzazione della poesia viene compensata e completata da una rinnovata attenzione alla realtà e dall'elaborazione di nuove forme letterarie capaci di esprimerla: ad esempio, la novella realista.

Come si può pensare che la donna abbia accettato passivamente la richiesta di una rigorosa fedeltà, la richiesta della rinuncia alla maggior parte delle opportunità della vita cittadina, senza avere nulla in cambio e senza opporre resistenza? Insomma, le esigenze della borghesia, che era un soggetto moderno rispetto al mondo feudale e che aveva contribuito allo sviluppo dell'umanesimo, spingono ad escludere la donna dai vantaggi dell'urbanizzazione per il timore delle conseguenze che si verificherebbero se l'uomo perdesse il controllo su di lei. Orgoglio maschile, tradizione religiosa, esigenze di lavoro ed economiche, concorrono alla progettazione di una nuova disparità dei ruoli.

È chiaro che una disparità vi era anche prima, fuori dal contesto urbano, ma è altrettanto chiaro che ora si produce una situazione nuova: la vita cittadina è più complessa, e dunque i controlli debbono essere maggiori e più pressanti, proprio nel momento in cui la situazione storica offre alla donna maggiori occasioni di libertà. La reazione della donna al nuovo modello può essere considerata ovvia; vale a dire che si verifica un conflitto tra i generi, chiaramente testimoniato dalle fonti. In questo conflitto, la misoginia di fine Trecento e del Quattrocento è il grande *escamotage* a cui ricorre una parte della società, in mancanza di altre argomentazioni, per giustificare il ruolo subalterno assegnato alla donna. Di fronte alla reazione femminile, che forse lo ferisce anche nell'orgoglio, il maschio borghese fa la cosa più ovvia: cerca nella tradizione gli strumenti per reagire e per spiegare la situazione, e recupera la misoginia religiosa, l'idea della donna come essere inferiore, utilizzandola come chiave di lettura e come giustificazione ideologica.

La *ribellione* della donna, la sua insubordinazione, nascono dal suo carattere naturalmente dissoluto, e a darle corda si resta impiccati: ricorrere a questo pregiudizio significa dotarsi di una giustificazione ideologica forte che, facendo appello a un difetto nella natura stessa della donna, legittima il controllo e la reclusione. La donna, dice Boccaccio nel *Corbaccio*, manca di rispetto, deride il corteggiatore anziano, mentre si diverte con il giovane: l'idea che l'innamorato non possa non essere corrisposto è puerile; la donna avrà sempre molti corteggiatori e sceglierà quello o quelli che più assecondano la sua natura.

Non c'è corrispondenza tra ciò che l'uomo chiede alla donna e ciò che la donna è disposta a dare; perciò l'amore diventa una «*passione accecatrice dell'animo*», una cosa «*senza ragione e senza ordine e senza stabilità*».^{xv} La stabilità è un elemento essenziale nella vita del borghese, portato evidentemente a pensare che le donne non gliela garantiscano. Da qui la sua asserzione della naturale inferiorità femminile: la donna è “animale imperfetto”, totalmente in preda alle passioni; è un animale sporco, insozzato dal ciclo mestruale che la obbliga a pratiche schifose,^{xvi} e che si ribella all'uomo, nel senso che è per lui una nemica naturale: «*Nel segreto loro hanno [=considerano] per bestia ciascun uomo che l'ama*».^{xvii}

Questa ostilità è l'elaborazione ideologica di un conflitto, di una indocilità reale, di una pratica di vita femminile in contrasto con il ruolo assegnato, di fronte alla quale l'uomo si sente perduto, catturato dai mille lacci tesigli con la malia e con il trucco: le donne «*quantunque conoscano sé essere nate ad essere serve, incontanente prendono speranza e aguzzano il desiderio alla signoria*».^{xviii} A questo servono le loro arti e la loro cosmetica: a togliere all'uomo la sua naturale signoria; è un'accusa che ricade su tutte senza eccezione: il trucco, la moda, il senso estetico femminile, la cura del corpo, elementi che caratterizzano

^{xv} *Il Corbaccio*, ed. di Giulia Natali, Mursia, Milano 1992, p. 49.

^{xvi} *ibid.*, p. 51.

^{xvii} *ibidem*.

^{xviii} *ibid.*, p. 53.

tutta la cultura del genere, sono interpretati come atti ostili, sempre e comunque, e fondano l'ovvio sviluppo di questa tesi, cioè la vecchia idea che le donne oneste non si differenzino dalle prostitute. Accusano il maschio, perché mirano solo a rubare e a essere libere di sfogare la loro lussuria.^{xix} Insomma, protestano, e forse si organizzano in una rete di complicità.

Gli ambienti rinascimentali italiani del primo Cinquecento reagiscono aspramente a questo antifemminismo *moderno*, di cui a volte sospettano con sarcasmo un'origine omosessuale.

4. *La distruzione della cavalleria*

La provocazione di definire “moderni” certi aspetti della misoginia segnala anzi un punto chiave della modernità che, soprattutto in Spagna, resta problematico. Nel passaggio dal mondo feudale (peraltro strutturatosi in modo imperfetto in

^{xix} Peraltro si tratta di proteste vivaci e non leggere: si veda la caricatura delle accuse rivolte agli uomini dalle donne alle pp. 56-57, con argomentazioni che vanno dalle questioni di interesse legate alla gestione della dote alla difesa del proprio genere, partendo dalla figura femminile della Madonna. In presenza di posizioni come queste dell'ultimo Boccaccio il conflitto tra i sessi deve essere stato aspro e violento. Personalmente non escluderei che una parte almeno degli adulteri femminili avesse anche il valore di una ribellione e di una riappropriazione nascosta della propria libertà. Di conseguenza la creazione di figure letterarie femminili antieroi-liche (prostitute, picare, cortigiane) mi pare collegata a una chiara scelta di campo in difesa della donna, e serve a differenziarsi dall'umanesimo imborghesito che si esprime nel *Corbaccio*.

Spagna) alla civiltà moderna, prende corpo una prima posizione “tradizionalista” di chi resta ancorato alla cultura e all’assetto sociale che stanno venendo meno: si tratta di quella parte di nobiltà che contrasta il progetto politico dei re cattolici, vuoi con una contrapposizione frontale, vuoi frenando quanto più possibile, e conservando il massimo dei privilegi goduti. Poi c’è una corrente di opinione, che accetta il progetto di monarchia centralista; e infine c’è *una rosa* di posizioni diverse, politiche e culturali, in cui si articola la nuova epoca che va sorgendo: sarebbe assurdo presumere che una svolta epocale avvenga con il magico accordo di tutti i soggetti sociali e culturali. Capita allora, nel Quattrocento, che il culto del mito cavalleresco e dell’amor cortese divenga trasversale. I nobili anticeutralisti hanno come proprio riferimento culturale i temi della letteratura cavalleresca, e quindi l’amor cortese, perché vi vedono una continuità con la loro cultura tradizionale. Nello stesso tempo, i soggetti innovatori fanno appello alla stessa cultura, vuoi perché la recepiscono da quella parte della nobiltà che accetta il progetto di stato basato su un forte potere centrale (cosa che in seguito diventerà appunto assolutismo in senso proprio), vuoi perché la ritrovano nella cultura nuova, che sta venendo dall’Italia umanista e rinascimentale, dove i temi della cortesia, benché profondamente reinterpretati da Dante e Petrarca, sono dominanti e molto sentiti. Questa contraddizione di visioni politiche incompatibili tra loro, ma convergenti in una stessa cultura o immaginario di riferimento, è un fatto puro e semplice.

III

Occorre poi capire il ruolo che il mondo converso ha nella diffusione di una letteratura chiaramente ostile alla tematica cortese, soprattutto nel momento in cui comincia a subire quella pressione crescente, che porterà alla sua emarginazione. La nobiltà (pro o contro il progetto monarchico) e quanti cominciano a interessarsi dell'umanesimo italiano in versione petrarchista (cioè i ceti più alti delle città) costituiscono il vertice della piramide sociale. Se tutti questi soggetti convergono in un'unica tematica culturale e, in qualche modo, confondono la loro immagine nel culto per uno stesso archetipo letterario, per uno stesso complesso di sentimenti e di comportamenti ideali, non sarà evidente che l'intellettuale emarginato (più ancora: emarginato per ragioni etniche) sia quasi costretto a rifiutare la cortesia come modulo espressivo? I *media* del tempo, cioè i testi letterari, analogamente ai nostri, trasmettono valori e schemi comportamentali, messaggi e ideali. Orbene, su questo terreno, fazioni che si scontrano aspramente, ed anche militarmente, trovano un'omogeneità, una convergenza ideale, un rituale comune. In questa situazione, cantare l'amor cortese non significherebbe, ad esempio per un converso, omologarsi e annullare la sua ribellione verso la discriminazione di cui è oggetto?

D'altro canto è impensabile che il cristiano *nuevo* possa esimersi dal prendere posizione o dall'adottare un atteggiamento, un comportamento dinanzi alla situazione che lo vede come protagonista e oggetto di un'aggressione senza precedenti. Come ha scritto Márquez Villanueva, essere cristiano

nuovo nel XV secolo significava «essere inquadrato in un panorama di vivissime urgenze vitali, di fronte alle quali era obbligatorio adottare degli atteggiamenti intellettuali e, cosa ancor più grave, delle norme di condotta».xx In Spagna, entrare nell'ottica dell'amor cortese, per un intellettuale dissidente o non integrato, significa chiudersi in un carcere, una *cárcel de amor*, secondo il titolo del romanzo di Diego de San Pedro, entrare in una via che ha come sbocco un suicidio intellettuale. Ecco perché diventa vitale, in questo periodo, distruggere la mitologia dell'amor cortese e sostituirla con una cultura nuova.^{xxi}

Un primo esempio nella prosa è un testo del 1430, *El siervo libre de amor*, di Juan Rodríguez del Padrón, che poi influenza, verso la fine del secolo, Juan de Flores (1495: *Griser y Mirabella e Grimalte y Gradissa*) e Diego de San Pedro.

Diego de San Pedro, di origine conversa, scrive *Cárcel de amor* nel 1492, dopo esperienze di letteratura cortese, intrec-

^{xx} Francisco Márquez Villanueva, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato: contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, R. A. E., Madrid 1960, p. 44.

^{xxi} «Le contraddizioni inerenti all'amor cortese si fanno più evidenti man mano che la sua pratica letteraria passa dalla poesia lirica alla narrativa [...]. Nascono violenti attacchi, più o meno camuffati, al codice cortese e iniziano le rappresentazioni parodistiche e satiriche che mettono in ridicolo la vacuità delle forme e la mancanza di vera nobiltà in coloro che lo praticano» è M. E. Lacarra, «Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV», in Iris Zavala (ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Anthropos, Barcelona 1995, pp. 159-75, p. 168].

ciando due temi principali: una storia amorosa, con tutti i crismi dell'ideario cortese, e un conflitto politico tra un monarca assolutista e una concezione antiassolutista. La principessa Laureola, accusata ingiustamente di rapporti illeciti con Leriano, viene incarcerata da suo padre, il re di Macedonia; Leriano dimostra la sua innocenza in una ordalia, ma il re non cede: applica il diritto romano, e gli chiede di portare dei testimoni a favore della figlia, così come ce ne sono altri a carico; il tiranno verrà poi sconfitto in guerra, ma a questo punto Laureola rifiuta di sposare Leriano, per non mettere a repentaglio la sua buona fama, e Leriano si uccide. Questa storia è ambientata in un paese lontano, che nulla ha a che vedere con la Spagna, dove l'ordalia era scomparsa da secoli, e tuttavia è una storia che racconta molte cose dell'attualità spagnola. Lo comprendiamo da un elemento molto interessante nella struttura narrativa: nel romanzo è presente un personaggio che si chiama Autor, cioè Diego mette se stesso tra i protagonisti della vicenda, con il ruolo di portare le lettere che essi si scambiano, consigliare, raccontare. Dunque la convenzione letteraria si dice che il tempo della vicenda è lo stesso tempo in cui vive Diego: il racconto descrive il presente.

Con questa operazione, Diego de San Pedro comincia a sperimentare una nuova forma narrativa che intende raccontare la modernità, la quotidianità, senza adottare la chiave di scrittura burlesca, come invece era nelle convenzioni vigenti; lo fa adottando la forma di un romanzo idealizzante, ma mette se stesso tra i protagonisti della vicenda narrata, come una sor-

ta di catena che ancora la trasfigurazione letteraria alla quotidianità, e permette al lettore di rintracciare appunto il presente storico dietro quella trasfigurazione, come attraverso una maschera trasparente: segnala che l'ambiente ideale del romanzo è una trasposizione della società spagnola del tempo.

Risulta allora significativo che i protagonisti del romanzo siano descritti con un carattere dubbioso: sono incerti nell'interpretazione dei segni e dei gesti, quasi come se l'amante e la donna amata facciano fatica a trovare un linguaggio comune, e debbano ricorrere a un umanista nel singolare ruolo di intermediario discreto e non del tutto entusiasta del ruolo. «*Stando tra me e me in gran dubbio e confusione*», dice;^{xxii} «*le cose accadute con Laureola non ho potuto capirle, né saprei dirle, perché hanno una condizione nuova*». Segno che il codice cortese è entrato in crisi e non permette di comunicare con parole e gesti comprensibili. Non è più in sintonia con la situazione reale e con i sentimenti comuni, ed è significativo, proprio pensando alla Spagna dell'epoca, che l'altro gran tema del romanzo sia la polemica contro l'assolutismo.^{xxiii} Leriano scrive al re: «*Sei obbligato a essere uguale nel diritto*».

^{xxii} *Cárcel de amor*, ed. Keith Whinnom, Castalia, Madrid 1985.

^{xxiii} Cfr. F. Márquez Villanueva: «*Il conflitto politico è una denuncia del pericolo implicito nel concetto di potere personale illimitato e irresponsabile. È chiaro che il principe non cessa di essere un uomo come gli altri, soggetto come tutti a errori, a peccati, e soprattutto a passioni che annullano la capacità razionale e convertono il suo potere in forza distruttrice, cieca e brutale. Tutto questo vuol dire che San Pedro prende posizione contro l'idea cesarista, base delle monarchie*

Il finale tragico denuncia il fallimento dell'amor cortese e la trasformazione della sua mitologia in un meccanismo distruttivo. Aver compaginato cortesia, gentilezza e guerra, ha portato alla morte. «Cárcel de amor, in effetti, presenta una problematica molto simile a quella della Celestina: contro il feudalesimo, ma anche contro la nuova disumanizzazione provocata dall'instaurazione dello stato politico moderno».^{xxiv} Stato politico moderno, con ogni evidenza è il regime instaurato da Isabel e Fernando.

nazionali e dello stato moderno, introducendoci così totalmente in un conflitto tra modernità e tradizione» (Cárcel de amor..., cit., p. 192). È naturalmente sottolineata l'opportunità di questa tematica nel momento in cui i re cattolici consolidano il loro potere: «San Pedro ha dovuto vedere imporsi intorno a sé, giorno dopo giorno, misure politiche che ritiene ingiuste e che lo conducono a una meditazione tormentata sui limiti del potere e sul diritto alla ribellione di chi è oppresso mortalmente» (ibid., p. 193).

^{xxiv} *Historia social...*, cit., I, 189. Diego de San Pedro ebbe problemi con l'inquisizione, alla cui attività sembra alludere nel suo libro, secondo una penetrante interpretazione di Márquez Villanueva: in una lettera di Laureola, «inaspettatamente l'elemento astratto e cerebrale del racconto cede il passo a un'allusione realista alla vita carceraria: la trattano come i peggiori omicidi, la opprimono grosse catene, la feriscono con "aspri tormenti" e la custodiscono con abbondanza di precauzioni. L'Autore insiste a sua volta sulla difficoltà di parlare con Laureola [prigioniera], con cui comunica grazie a uno stratagemma e sempre timoroso delle sue guardie. Questa insistenza sul dettaglio della mancanza di comunicazione, caratteristica peculiare e temutissima del processo inquisitoriale, diventa un'allusione trasparente. Sappiamo oggi che l'inquisizione non venne instaurata in un clima di unanimità politica, ma venne dopo una lotta tra due tendenze opposte e forti, immediatamente vicine ai Re Cattolici. Gli uomini di maggior valore erano tra gli avversari dell'inquisizione. Il cardinal Mendoza, un grande statista vicino al trono di don Fernando e donna Isabel, era pubblicamente conosciuto come sfavorevole al Sant'Uffizio. Più ancora lo era, e per pesanti ragioni morali e religiose, il santo confessore della regina, fra' Hernando de Talavera. L'inquisizione non era ben vista dall'insieme dell'episcopato, sia perché c'e-

5. *Il buono non è buono! e il cattivo non è cattivo!*

Un enorme passo avanti nell'elaborazione dello strumento letterario per raccontare la modernità viene fatto da un altro converso, Fernando de Rojas, nella sua *Celestina*. La prima cosa affermata con forza da Rojas nel prologo della sua opera è che tutte le cose sono create in forma di contesa: «*Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dize aquel gran sabio Eráclito...*». Alla concezione ideale di un mondo armonico e ordinato, Fernando oppone una visione mobilista e dialettica della realtà. Il processo conflittuale del divenire non dipende da cause contingenti o dal frutto di libere scelte, da immoralità, ma è insito nella struttura stessa del *mondo creato*: è una nota della sua realtà creaturale. Dunque, se armonia e ordine esistono, debbono essere non la negazione degli opposti, ma qualcosa di intrinseco all'opposizione stessa: questa opposizione è armonica. Ne deriva che, contro ogni assolutismo, essere in conflitto, essere in disaccordo è normale e accettabile: è inevitabile. Da qui un secondo punto: la realtà conflittuale e dialettica del mondo e della vita si riflette o prolunga nella

*rano abbastanza conversi nella gerarchia, sia perché il potere dell'inquisizione infrangeva e diminuiva quello del tribunale civile» (Cárcel de amor..., cit., pp. 195-6). Sulla presunta ritrattazione di Diego de San Pedro, cfr. il testo riportato in *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. Adolfo de Castro, B. A. E., Madrid 1950, I, p. 141, nota 25.*

scrittura e nel conflitto delle interpretazioni. In particolare delle interpretazioni della *Celestina*.

E poiché si tratta di questione antica e da molto tempo affrontata, non voglio stupirmi se la presente opera è stata strumento di lite o contesa per i suoi lettori, mettendoli in disaccordo, dando ciascuno un giudizio a seconda del suo parere. [...] Sicché quando dieci persone si uniranno a sentire questa commedia, e vi è tra loro una tale differenza di condizioni, chi può negare che vi sia contesa in cose che si intendono in modi così vari?^{xxv}

Si sottolinea in questo brano una coerenza, e quasi una continuità, tra il mondo e l'opera che, evidentemente, lo riflette o descrive nella sua struttura fondamentale. Il conflitto delle interpretazioni consiste nel fatto che una cosa (un testo, nella fattispecie) viene intesa in tanti modi: ciascuno legge prendendo pezzi dell'opera e trascurando il resto; il lettore valuta con un criterio suo e non con il criterio che l'opera stessa richiede e fonda. Rojas elenca alcune *interpretazioni parziali* e *riduttive* dell'opera e, invitato a chiarire quale sia l'interpretazione corretta (la questione "commedia", "tragedia", "tragicommedia"), si tira fuori dalla contesa, legittimando tutte le posizioni, ma dichiarando che esse sono interpretative, relative, non assolutamente vere, bensì limitatamente prospet-

^{xxv} Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Cátedra, Madrid 1994, p. 80.

che.^{xxvi} Sia chi sostiene che la *Celestina* è una commedia, sia chi sostiene che è tragedia, ha ragione, ma *ha ragione in parte*. I lettori vogliono che la *Celestina* sia univocamente commedia o tragedia; Rojas, invece, vuole che non sia univoca: unitaria sì, ma attraverso la pluralità delle voci che vi intervengono, come nella concordia discorde di Eraclito.

La *Celestina* non contiene *una* morale, e presenta piuttosto dei *conflitti morali*, che la rendono ambigua. Si tratta di una scelta deliberata dell'autore. Nella *Celestina* manca la voce guida che fornisca al lettore la spiegazione; i personaggi parlano esclusivamente rivolgendosi in modo diretto ad altri personaggi, e, se accusati, sanno difendersi con molta abilità e buone argomentazioni; di conseguenza noi non possiamo indicare nella *Celestina* chi sia il buono e chi il cattivo, non possiamo separare nettamente il bene dal male. L'opera descrive la vita umana, nella cui realtà il positivo e il negativo sono intrecciati. Detto in altri termini, la *Celestina* è la descrizione del conflitto.^{xxvii}

^{xxvi} È questa una posizione modernissima, e francamente non si capisce come sia stato possibile in passato considerare la *Celestina* come un'opera "medievale" (a meno che non si voglia mettere in evidenza che l'atteggiamento prospettivista di Rojas nasce da una antica tradizione di prospettivismo ebraico: io sono convinto che nasce da questo, ma non mi pare che, attribuendo un carattere medievale all'opera, la critica alludesse proprio a questi aspetti).

^{xxvii} Faccio un solo esempio: per un pregiudizio inveterato, noi siamo portati a immaginare Melibea come una fanciulla dolce e bellissima, ma di Melibea il testo, non a caso, dà due descrizioni: quella di Calisto, retorica e

Il mondo poetico della *Celestina* è conflittuale e ambiguo, come riflesso descrittivo del mondo reale, divenuto anch'esso conflittuale e ambiguo. Il quotidiano è appunto il luogo del conflitto, ma di un conflitto speciale.^{xxviii} Rojas mette in scena un problema in quanto tale, eliminando l'identificazione tra il pensiero dell'autore e le idee esposte dai personaggi: questi si muovono e pensano secondo una loro coerenza. La letteratura viene sottratta a scopi che le siano estranei, per esempio alle necessità della didattica. Quando Areúsa dice che preferisce prostituirsi per avere una propria vita autonoma, piuttosto che andare a servizio, questa affermazione non va letta primariamente come una tesi sostenuta da Fernando de Rojas, ma

conforme ai canoni della descrizione della donna dell'amor cortese, e quella di Elicia, nel IX atto, secondo cui la bellezza di Melibea «*por una moneda se compra de la tienda*». Se adottiamo un atteggiamento neutrale e privo di pregiudizi, dobbiamo confessare che noi non abbiamo mai visto Melibea e non sappiamo chi la descrive in modo aderente ai fatti. Ma, più ancora, dobbiamo constatare che Rojas non descrive Melibea, bensì la lascia descrivere dagli altri personaggi, e questo conduce, coerentemente, a una pluralità di ritratti, ciascuno dei quali relativo agli interessi di ogni osservatore.

^{xxviii} Anche nel *Mio Cid*, per fare un raffronto con un testo medievale, esiste il conflitto, ma sappiamo chi ha ragione e chi ha torto: l'eroe è il buono, gli avversari sono i cattivi; dunque, con tutto il suo aderire alla storia e alla cronaca, il *Mio Cid* ha un *realismo ingenuo*: l'intera vicenda storica, l'intero mondo è visto e giudicato con gli occhi e la prospettiva unica di un personaggio. Questo realismo cessa di essere ingenuo quando Rojas fa un'operazione geniale, che nel XIII sec. non era possibile: è come se qualcuno ci dicesse di considerare che il Cid ha le sue gravi colpe e che gli Infanti di Carrión hanno delle ottime ragioni, e non riusciamo a sbrogliare la matassa per dire chi effettivamente va assolto in un ipotetico giudizio.

come un'affermazione perfettamente coerente con il personaggio di Areúsa quale è stato descritto: il lettore, immaginandosi il personaggio, capisce che quella dichiarazione è realistica, è qualcosa che una persona reale, più o meno simile ad Areúsa, direbbe quasi certamente, o comunque potrebbe dire. La stessa cosa vale, ad esempio, per il lamento finale di Pleberio, il padre di Melibea: non è primariamente la valutazione di Rojas sull'intera vicenda, ma sono le parole che dice un padre di fronte alla tragedia, coerentemente con il carattere che il lettore ha conosciuto attraverso le pagine precedenti.

Questo significa che Rojas ha creato uno spazio autonomo per la letteratura, attraverso un realismo *multilaterale*: descrive cioè la percezione che ogni personaggio ha della realtà sulla base del suo punto di vista, così come avviene nella vita quotidiana. Ottiene questo risultato con un comportamento opposto a quello di Diego de San Pedro: invece di mettersi in mezzo al romanzo, sparisce completamente dalla scena, giungendo fino a dichiarare di aver trovato il testo per caso e di averlo semplicemente terminato, pubblicandolo in forma (fintamente) anonima.^{xxix} Tuttavia, anche se si tiene formalmente fuori dal testo, controlla ogni minimo particolare del mondo poetico che costruisce e si intuiscono in modo trasparente alcune simpatie: già il fatto di aver messo in contrapposizione personaggi bassi o emarginati e nobili, in una situazione di

^{xxix} Fernando de Rojas è l'unico "anonimo" della storia letteraria che ci comunica nome, cognome, professione e luogo di nascita e residenza!

ambiguità in cui il nobile non ha ragione a priori, e il plebeo non ha torto per grazia divina, significa dare alle figure sociali emarginate una cittadinanza, almeno letteraria, che esse di fatto non avevano in un'epoca in cui vigeva il diritto disuguale. In questo modo un personaggio come Areúsa non è solo un ingrediente del testo, ma è l'incarnazione dell'antieroe, che nega (e quindi relativizza) le ragioni della gente per bene:

[AREÚSA] [...] Che nome duro e pesante e superbo è “signora” sempre in bocca. Per questo vivo per conto mio, da quando ho imparato a conoscermi, perché mi sono fatta vanto di non dirmi mai di altri, ma mia. Soprattutto con queste signore di oggi. Si spreca con loro il tempo migliore, e con una sottana strappata che non mettono più, pagano il servizio di dieci anni. Le oltraggiano [=le serve], le maltrattano, le tengono talmente soggette, che non osano parlare, e quando vedono arrivare il momento di maritarle, armano un imbroglio, che vanno a letto col garzone, o col figlio, o sono gelose del marito, o che si portano uomini in casa, o che hanno rubato la tazza, o perduto l'anello, gli danno un centinaio di frustate e le cacciano fuori con la loro roba, dicendo: “Vattene via, ladra, puttana, non distruggerai la mia casa e il mio onore”. Sicché sperano ricompense e ricevono oltraggi, sperano di maritarsi e se ne vanno diffamate, si aspettano vestiti e gioielli nuziali, e se ne vanno nude e insultate. Ecco i loro premi, i benefici e le paghe. S'impegnano a dargli marito, e gli tolgono il vestito; il maggior onore che ottengono nel servizio è girare qua e là, di padrona in padrona, a portare ambasciate. Non sentono mai il loro nome in bocca alle padrone, ma sempre puttana qua, puttana là. [...] Per questo, madre, ho scelto di vivere nella mia casetta libera e signora, anziché nei loro ric-

chi palazzi, sottomessa e prigioniera.^{xxx}

Nelle parole di Areúsa non c'è solo lo stereotipo della padrona inaffidabile, ma la chiara denuncia del fallimento di un tipo di relazione servo-padrone basato sull'assunto che il servizio nobilita, consente non solo di mangiare e dormire al coperto, ma anche di acquisire un'educazione e di poter sperare in una progressione nella scala sociale, attraverso un matrimonio patrocinato dai padroni. Per Areúsa è un'illusione che nasconde un puro e semplice sfruttamento.

Naturalmente, questo tipo letterario non è un'apologia della prostituzione, ma un personaggio del mondo poetico multilaterale cui si accennava prima. In una descrizione del mondo ufficiale e altisonante sarebbero presenti solo persone per bene, o al massimo dei servitori descritti in chiave comica. Nella descrizione del mondo reale fatta da Rojas ci sono anche gli emarginati ed essi hanno le loro idee e la loro prospettiva. Una figura come Areúsa indica la creazione di un personaggio letterario critico, che rispecchia una realtà sociale e ne interpreta i sentimenti. È la costruzione dell'antieroe: la negatività, che nel mondo significa emarginazione, viene accettata e diventa un *punto di vista critico* della buona società. Certo, questa critica rimane sempre relativa: alla fin fine si tratta, nel caso in questione, delle idee di una puttana; però è anche evidente

^{xxx} *La Celestina*, ed. cit., pp. 232-3.

che la sua presenza nel testo, con una buona serie di argomentazioni, fa diventare relativo anche l'altro punto di vista, quello delle persone oneste. Qui risulta dirompente l'assenza di una voce che guidi il lettore, condannando o assolvendo gli uni o gli altri personaggi.

C'è conflitto perché nell'opera, come nella realtà, non esistono "il buono" e "il cattivo" come persone o ruoli netti e definiti, senza contaminazione (un buono che sia solo buono; un cattivo che non abbia traccia di bontà), ma persone concrete, contraddittorie, problematiche, alle prese con circostanze vitali ambigue: i loro movimenti si intrecciano l'uno con l'altro, le loro motivazioni e gli obiettivi confliggono, e ciascuno ha la sua parte di ragione e di torto. Le vecchie chiavi di lettura che separano rigidamente il comico dal tragico non hanno più senso: l'opera, come la vita, è tragicommedia.

6. *Raccontare la modernità*

La narrazione del presente, l'invenzione del romanzo, è dunque narrazione di un disagio, e non semplicemente narrazione di una novità, di una novella. Questo disagio non può essere contenuto nel tradizionale modo di rappresentare la quotidianità, cioè il genere comico (sia pure nel senso medievale del termine: il gran poema di Dante è appunto *Commedia*), e neppure può essere espresso attraverso la forma del

poema epico. Ha dunque ragione (in parte) Ortega y Gasset quando dice del romanzo:

Troviamo in esso la contrapposizione al genere epico. Se il tema di quest'ultimo è il passato come passato, quello del romanzo è l'attualità come attualità. Se le figure epiche sono inventate, se sono nature uniche e incomparabili che hanno valore poetico per se stesse, i personaggi del romanzo sono tipici ed extrapoetici; sono presi non dal mito, che è già un elemento o un'atmosfera estetica e creatrice, ma dalla strada, dal mondo fisico, dal contorno reale vissuto dall'autore e dal lettore.^{xxx1}

Per gli autori conversi del Quattro e Cinquecento (diciamo: da Diego de San Pedro a Cervantes) ciò che avviene nella strada è serio quanto un'epopea, è drammatico, è conflittuale e nasce da una struttura profonda della circostanza storica, da una rottura con la tradizione plurisecolare precedente e dall'instaurazione di un regime di intolleranza inaudito. La commedia, le farse di Lope de Rueda ad esempio, prende i personaggi dalla strada e li inserisce nella scena con una minima deformazione caricaturale; nel romanzo questa chiave farsesca funzionerebbe poco. Da un certo punto di vista, che forse non è il più interessante, *Areúsa* e *Celestina* sono prese dalla strada, sono cioè modellate a partire dalla realtà di persone comu-

^{xxx1} José Ortega y Gasset, «Meditaciones del Quijote», in *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente 1957, I, pp. 311-400.

ni; ma da un altro punto di vista sono *personaggi* letterari, figure che vengono *costruite* attraverso una ricerca artistica. Se l'epica parla del passato, di un Achille che *fa già* parte del mito, il romanzo parla del presente, e riesce a farlo solo nella misura in cui una Areúsa o una Celestina *entreranno* nel mito – una mitologia che non sarà ovviamente quella greca. Narrare la modernità significa rinunciare ad appoggiarsi alla mitologia passata per *creare un mito nuovo*, che sia davvero mito e che si basi sulle stesse persone che si incontrano in una qualunque città spagnola dell'epoca. Questa è una contraddizione e, formalmente, *questa contraddizione è il romanzo moderno*, nella sua differenza con il romanzo idealista (*Amadis de Gaula*) o alessandrino. Scrive ancora Ortega:

Io debbo dissentire dall'opinione consueta, che fa della narrazione lo strumento del romanzo. Questa opinione si spiega col fatto che non sono stati contrapposti i due generi confusi con questo nome. Il libro di immaginazione narra, ma il romanzo descrive. La narrazione è la forma in cui esiste per noi il passato, e si può narrare solo ciò che è accaduto [pasó]; vale a dire ciò che non è più. Invece l'attuale si descrive. L'epica godeva, com'è noto, di un passato ideale - come il passato che riferisce - che nelle grammatiche è stato chiamato aoristo epico o gnomico.

D'altra parte, nel romanzo c'interessa la descrizione, proprio perché di rigore non c'interessa ciò che viene descritto. Trascuriamo gli oggetti che ci vengono messi davanti, per prestare attenzione al modo in cui ci sono presentati. Né Sancio, né il Curato, né il Barbiere, né il Cavaliere dal Verde Pastrano,

né madame Bovary, né suo marito, né lo stupido Homais sono interessanti. Non pagheremmo due reali per vederli di persona. Invece ci priveremmo di un regno in cambio della fruizione del vederli presi dentro i due famosi libri.

Che l'essenza del romanzo non stia nella narrazione, è una geniale trovata di Ortega, a mio avviso pienamente condivisibile. Che invece essa stia nella descrizione, è cosa che richiede precisazioni: la complessa serie di episodi che don Chisciotte vive insieme ai Duchi, nella seconda parte del romanzo, certamente è *descrittiva* di una casta sociale privilegiata e oziosa, ma è resa spettacolare dalla *narrazione* delle vicende e dal ruolo dell'immaginazione: Cervantes racconta avventure, benché diverse da quelle dei romanzi cavallereschi. Con il termine "descrizione" Ortega intende la creazione del personaggio: un'adultera di provincia ci interessa poco, e neanche leggiamo le notizie di cronaca che la riguardano, ma se questa adultera è la M.me Bovary di Flaubert, allora dobbiamo ammettere che è straordinaria. Però M.me Bovary non è *la descrizione* di un'adultera di provincia, bensì è *la creazione* di una figura letteraria, di un paradigma, insomma di un'immagine mitica che rende visibile l'essenza di ogni adultera di provincia. Da qui la mia formula paradossale del romanzo come *narrazione della modernità* – si narra ciò che è accaduto, e quindi è passato (lo spagnolo *pasar* significa sia accadere sia passare), e tuttavia ciò che appunto si narra è la modernità, ovvero ciò che sta accadendo. Definito così il progetto, si capisce quanto sia difficile trovare la forma giusta per realizzare il paradosso. *Cárcel de*

amor, La Celestina, La Lozana Andaluza, il Lazarillo de Tormes – sono anche tappe, pietre miliari, in un processo che si conclude nella creazione della forma perfetta del romanzo, con il *Don Chisciotte*. Qui torna utile un'altra intuizione di Ortega:

Questo fornisce una spiegazione a ciò che sembrava inspiegabile: come può la realtà, l'attualità, convertirsi in sostanza poetica. Per se stessa, guardata in modo diretto, non potrebbe mai esserlo; questo è privilegio del mito. Ma possiamo prenderla obliquamente come distruzione del mito, come critica del mito. In questa forma la realtà, che è di natura inerte e insignificante, quieta e muta, acquista movimento, si converte in un potere attivo di aggressione all'universo cristallino dell'ideale. Rotto l'incantesimo, l'ideale cade come una polverina iridescente, che perde gradualmente i suoi colori fino a diventare terra scura. In tutto il romanzo assistiamo a questa scena. Sicché, parlando con rigore, la realtà non diviene poetica né entra nell'opera d'arte, eccezion fatta per quel suo gesto o movimento in cui riassorbe l'ideale.

Insomma, si tratta di un processo esattamente opposto a quello che genera il romanzo d'immaginazione. C'è, inoltre, la differenza che il romanzo realista descrive il processo stesso, mentre l'altro soltanto l'oggetto prodotto: l'avventura.

A me pare che, nella serie di opere di cui stiamo parlando, prendendo il *Chisciotte* come punto di arrivo, non si tratti tanto di “critica del mito” o di “distruzione del mito”, ma di smascheramento dell'ipocrita riferimento al mito da parte dei ceti dominanti dell'epoca. Il mito vige finché qualcuno modella il

suo comportamento su di esso; quando cessa di ispirare e dare significato alla vita, quando diventa solo una maschera, un'immagine esteriore che copre una banale meschinità, il mito è già morto per conto suo, e il romanzo non si preoccupa di criticarlo, ma di smascherare l'ipocrisia di chi, al massimo, scimmiotta il mito. E questo avviene sostituendo alla figura mitica una figura nuova, contemporanea, che ha il "potere attivo di aggressione all'universo cristallino dell'ideale", purché ciò si intenda: aggressione all'ideale vecchio e incarnazione di un ideale nuovo. Questo potere di incarnazione, non la critica, è ciò che distrugge l'imitazione scimmiesca del mito; più specificamente: questo potere di incarnazione è nelle figure letterarie la prova che la costruzione del personaggio ha avuto un esito felice.

7. *Come si crea un personaggio*

Francisco Delicado ammira Rojas e si colloca nella sua scia. Tuttavia deve affrontare un grave problema che Rojas stesso lascia in eredità. Al termine della *Celestina* il lettore si ritrova con due soli personaggi rimasti in piedi: Pleberio, padre di Melibea, e Areúsa, il vecchio e la giovane, il nobile e la plebea, la persona per bene e la puttana – personaggi che più opposti non potrebbero essere, ma che convergono su un'idea: il mondo va a rotoli, è cattivo, è ingiusto. Però la loro posizione in questo mondo è diversa: Areúsa ne è una vittima, mentre

Pleberio sta dalla parte di chi ha il potere; Areúsa si ribella, e tra l'altro mette in moto la sequenza di fatti che porta alla morte di Calisto, mentre Pleberio si autogiustifica, si assolve, usa la malvagità del mondo come alibi per non vedere le proprie colpe. Lungi dall'interpretare il pensiero di Rojas, come spesso è stato detto, senza alcuna prova né indizio, il monologo finale di Pleberio è un atto d'accusa con cui Rojas mostra che neanche la migliore classe nobiliare è senza colpe. Si tratta di un finale aperto, dove il multiprospettivismo di Rojas raggiunge il culmine. Orbene, come si può, senza perdere ciò che Rojas ha conquistato, costruire un'altra opera sulla tesi che la puttana Areúsa ha ragione? Come si può, ripeto senza tornare indietro, passare da un realismo multiprospettico a un nuovo realismo mono-prospettico? Delicado ha un'idea geniale: nella sua *Lozana andaluza* si rimette nel testo come personaggio (il personaggio dell'Autor), non per agganciare il tempo della narrazione all'attualità, come aveva fatto Diego de San Pedro (che aveva bisogno di questo aggancio proprio perché usava personaggi letterari costruiti conformemente ai vecchi modelli mitici), ma per descrivere la vita urbana in modo, per così dire, parziale e ideologicamente ben connotato.

Scrivendo Delicado nella dedicatoria dell'opera: «*Dirò solo ciò che ho visto e udito, con minor colpa di Giovenale*». Vale a dire: ci saranno molte cose nel mondo e molti modi di interpretarle, ma io dico quel che ho visto e sentito di persona. Così, dichiara con estrema precisione che il suo *non* è un realismo ingenuo, ma è la costruzione letteraria di immagini *a loro modo*

rappresentative della realtà. Scrive infatti: «*Ho voluto ritrarre molte cose ritraendone una, e ho ritratto ciò che ho visto come degno di essere ritratto*». ^{xxxii} Vale a dire:

a) io non ho affatto pensato di descrivere tutto ciò che vedo, come lo vedo; anzi, mi è sembrato ovvio costruire la figura di *una* cosa che, una volta messa sulla carta, ne rappresentasse *molte*, a parte le loro ovvie differenze di particolare.

b) Di questa stessa cosa io non ho descritto *tutto* ciò che vedo, nel modo in cui lo vedevo, bensì *solo* quegli elementi necessari a costruire una figura letteraria significativa e *a suo modo* esemplare. Costruisce – come si diceva – un personaggio “letterario” cioè “di finzione” ma capace di esprimere molti elementi presenti nella realtà umana, sociale e storica.

Il realismo è esattamente questa *costruzione di figure di finzione, rappresentative della realtà*, e Delicado non poteva esprimersi in modo più chiaro e preciso. Dentro questo contesto, che è lui stesso a fornire, parla di *ritratto al naturale*. Scrive di sé (come personaggio): «*Non voglio andare [a una festicciola], perché dopo dicono che non faccio altro che guardare e notare ciò che accade, per poi scriverlo e tirarne fuori copie*». ^{xxxiii} Delicado dice: “per poi scriverlo”. Si tratta cioè di un ritratto o raffigurazione che descrive un modello presente nella mente dello

^{xxxii} Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, ed. di Giovanni Allegra, Taurus, Madrid 1983, p. 81.

^{xxxiii} *ibid.*, p. 128.

scrittore (non davanti a lui fisicamente), a seguito di una esperienza ricordata. Delicado testimonia cioè un'elaborazione artistica nella quale seleziona e dispone in una forma i gesti e le frasi. Il suo inserimento nell'opera come personaggio, sembra dipendere dal discorso realista che cerca di approfondire: quando si trova nella sua stanza e, per scrivere, cerca di ricordare, di rievocare immaginativamente una situazione che ha vissuto, trova allora che in questa situazione ci sono i personaggi che agiscono, ma c'è anche lui come osservatore. È un elemento di realismo: l'osservatore è presente nella scena osservata. Naturalmente, incluso come personaggio nell'opera, l'Autore subisce un'elaborazione letteraria, esattamente come tutti gli altri personaggi: tra Delicado-scrittore e Delicado-personaggio letterario c'è la stessa distanza che corre tra il personaggio di Lozana e la persona reale servita come modello.^{xxxiv}

Delicado descrive la società vista dai bassifondi, dai personaggi marginali, con una visione prospettica, parziale, magari persino faziosa, se vogliamo, cioè legata a un solo punto di vista. Ora, includendo se stesso nella descrizione, ottiene che il

^{xxxiv} «Sospendendo la narrazione, Delicado scrittore irrompe nel suo stesso libro, sdoppiandosi nel personaggio che prende il nome di autore. Questa interruzione del racconto non ne rompe la verosimiglianza, anzi, al contrario, lo avvicina di più alla realtà il fatto che l'autore e le sue creature si affiancano su uno stesso livello. È stata creata l'illusione che non esiste più separazione tra vita e letteratura» (José Hernández Ortiz, *La génesis artística de La Lozana Andaluza: el realismo literario de Francisco Delicado*, Aguilera, Madrid 1974, p. 120).

suo testo mantenga un valore realista (del realismo riformato da Rojas), pur dichiarando una valutazione ideologica. È vero, infatti, che nella società si intrecciano più o meno conflittualmente molti punti di vista: noi possiamo adottarne uno, e vedere ciò che ne risulta; avremo allora una visione parziale, ma non irrealista né ideale; avremo un frammento di realtà. C'è, dentro il testo, un osservatore concreto, dichiarato, che precisa il luogo e il tempo dell'osservazione. Non è però un realismo ingenuo. Ad esempio, la passeggiata di Lozana, naturalmente, non è mai avvenuta in presenza di Delicado-Autore, ed è dunque una costruzione immaginativa. Delicado usa il suo personaggio come una sorta di telecamera che riprende la multiforme e multietnica vita dei quartieri romani e, in questa sezione del romanzo, assegna un ruolo di protagonista alla città stessa, con il suo intreccio di persone, di lingue, di culture e di ignoranze.

La narrazione della modernità è spesso narrazione della città, perché nella convivenza urbana, dove si finisce col sapere tutto di tutti, le maschere sono più difficili da conservare, ed è facile smascherare la retorica. Quando si muove nelle strade affollate, l'antieroe restituisce una visione ribaltata rispetto a quella ufficiale e retorica, senza mai cadere in una generalizzata condanna moralista. È una visione disincantata, in cui ciascuno appare col suo volto, non con le sue maschere. È normale che in mezzo a tanta promiscuità e a tanta ingiustizia nascano conflitti (personali, sociali, di classe), ma rispetto al quadro fornito da Rojas la *Lozana* presenta anche tante solida-

rietà, magari tante complicità, che rendono sopportabile la lotta per la sopravvivenza.

Le immagini descritte si collocano all'interno di un limite, dal momento che sono colte entro un campo limitato di esperienza. Per superare questo limite, ed essere al tempo stesso personaggio e autore "onnipotente", benché defilato alla maniera di Rojas, Cervantes escogiterà la geniale trovata del manoscritto arabo da cui trae la storia di Don Chisciotte. Delicado, invece, si sdoppia, presentandosi da un lato come autore-osservatore della realtà, e dall'altro come personaggio osservato mentre è alle prese con questa stessa realtà, appunto per descriverla.

Inoltre, come si diceva, Delicado ammira Rojas e vede nella *Celestina* il suo punto di riferimento. La presenza di *Celestina* nel codice genetico di Lozana è indiscussa. Meno analizzata è la presenza di Areúsa, che pure appare evidente: Lozana non è una vecchia, ha scelto deliberatamente la sua vita per non essere soggetta a nessuno e conservare la sua indipendenza, e lo dichiara: «*Notava ciò di cui a suo parere doveva far tesoro per esser sempre libera e non soggetta a nessuno*».^{xxxv} Lozana è un'amplificazione dei tratti antieroiici di Areúsa.

^{xxxv} *ibid.*, p. 91. Ancora, dice all'amico Rampín: «*Ciò che io guadagnerò, sappiatelo custodire, e vedrete che non avremo bisogno di nessuno*» (ed. cit., p. 120); oppure: «*Fratello, mangio a mie spese, e sento un buon sapore, e non ho invidia al Papa, lo guadagno, me lo peno, e me lo voglio godere e sperperare*» (*ibid.*, pp. 214-5). Il progetto di non servire nessuno è indicato ufficialmente anche nel titolo del *mamotreto* XLII (*ibid.*, p. 208). Cfr. anche la presenza del tema

La sua visione del personaggio negativo è prospettica, e dunque esprime un punto di vista limitato, e tuttavia è demistificante, nella misura in cui toglie un'eccessiva idealizzazione. Nella letteratura spagnola la figura notissima del picaro ha esattamente questa funzione. In parole povere, l'antieroe equivale alla costruzione di un osservatorio realista. Questa costruzione avviene in chiave ironica, ma gli elementi di umorismo non tolgono nulla alla brutale inversione di valori realizzata dall'eroe negativo. Per questo attraverso di lui traspare una protesta sociale e morale a cui, nel caso in esame, si aggiunge la rivendicazione radicale e incondizionata del diritto femminile a una sessualità soddisfacente e realizzante.

Oltre ad essere donna e prostituta, Lozana è un'eroina negativa per almeno altri due elementi: ha la sifilide ed è quantomeno conversa. Una puttana ebrea sifilitica (cioè la cosa peggiore che un cristiano dabbene potesse immaginare) si muove in questo spazio a passo di danza: sarà pure una danza lasciva, ma la sua figura abbatte ogni valore della cultura dominante, non per ridere (come nella retorica medievale del mondo alla rovescia), ma per restituire un po' di spazio alla

della libertà: *«La protagonista, seguendo i precetti della natura, ne emula la libertà e vince le difficoltà sociali che si oppongono a tale fine»;* Lozana *«cerca e ottiene l'indipendenza completa, la non obbedienza a nessuno; la sua libertà contrasta con lo stato di soggezione della classe servile e con l'obbedienza delle prostitute ai loro clienti [...]. La casa è un elemento importante per la conservazione della sua libertà e la sua autonomia di vita»* (J. H. Hernández Ortiz, *La génesis artística...*, cit., p. 78).

sincerità. E si può permettere, questa puttana ebrea sifilitica, di assestare il colpo mortale alla retorica dell'amor cortese e a secoli di letteratura maschilista (e anche un po' piagnona, confessiamolo), nella giustamente famosa "scena della camera da letto".

In questa scena Delicado stravolge la condizione asessuata o di pura sottomissione che la letteratura alta attribuiva ai personaggi femminili. Lozana ha con il suo compagno Rampín un rapporto libero, gratuito, consensuale e, a giudicare dai commenti, pienamente soddisfacente. La retorica dell'amor cortese viene capovolta: la donna non è l'oggetto immobile che attende il movimento del corteggiatore, ma prende essa stessa l'iniziativa (come molte figure femminili della letteratura orale, a dire il vero); dichiara il suo desiderio nel momento stesso in cui riconosce il desiderio maschile; non si accontenta, evidentemente, di un ruolo secondario, men che meno di un minimalista *remedium amoris* nel rapporto incompleto e infine, con un colpo da scacco matto, si permette di gestire lei la situazione, e di dire al maschio: sta buono, bambino, adesso ti spiego come si fa: «*Pianino, buonino, quietino, non mettetemi fretta. Muovetevi con me: in questo modo si fa! Ahi, che fretta avete, e non badate che c'è un'altra persona che cammina con voi.*»^{xxxvi}

Così non deve sorprendere se *La Lozana* ha un lieto fine: è un'altra sua caratteristica sorprendente. Delicado rinuncia a

^{xxxvi} *La lozana andaluza*, cit., 116

ogni elemento tragico e assolve esplicitamente la sua Bella, che a un certo punto abbandona Roma insieme a Rampín, senza aver mai fatto (dice l'autore) «*cose che fossero offesa a Dio né ai suoi comandamenti*». ^{xxxvii} E va a Lipari, che è una specie di paradiso dei reprobí. Lì, dice Delicado, venivano portati anticamente i colpevoli di gravi reati, anziché condannarli a morte, perché stessero tra *li pari* loro. L'etimologia è campata per aria, ma il significato è che Lozana se ne va tra i pari suoi, i quali, per fortuna, non sono blasonati.

^{xxxvii} *ibid.*, 276.