Cervantes e la novella italiana: strategie narrative nell'episodio di Cardenio

*Cervantès et la nouvelle italienne : stratégies narratives dans l'épisode
de Cardenio*

*Cervantes and the Italian Novella: Narrative Strategies in the Episode
of Cardenio*

Ilaria Resta

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/7552>

DOI: 10.4000/cei.7552

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

ISBN: 978-2-37747-225-3

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Ilaria Resta, «Cervantes e la novella italiana: strategie narrative nell'episodio di Cardenio», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 31 | 2020, online dal 06 octobre 2020, consultato il 26 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/7552> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.7552>

Questo documento è stato generato automaticamente il 26 mars 2021.

© ELLUG

Cervantes e la novella italiana: strategie narrative nell'episodio di Cardenio¹

*Cervantès et la nouvelle italienne : stratégies narratives dans l'épisode
de Cardenio*

*Cervantes and the Italian Novella: Narrative Strategies in the Episode
of Cardenio*

Ilaria Resta

1. Miraggi letterari: 'storie vere' e novelle

- ¹ L'episodio di Cardenio, che occupa diversi capitoli della prima parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, costituisce uno dei vari inserti che contraddistinguono la scrittura del romanzo cervantino pubblicato nel 1605, contribuendo ad arricchirne e diversificare la materia. Si tratta di una specificità narrativa sulla quale lo stesso Cervantes ha modo di riflettere, edificando nella sua opera una complessa 'costruzione a spirale' ampiamente esaminata da Segre². Ci troviamo davanti a un impianto narrativo tanto diverso dalle narrazioni precedenti quanto dinamico nella sua articolazione composita e sperimentale rispetto al tradizionale patto finzionale fra autore, narratore, personaggio e lettore. Non è di certo esigua l'attenzione che la critica ha rivolto a queste microstorie, analizzate individualmente ma anche nella loro pluralità di narrazioni estranee o trasversali alla vicenda principale del *Quijote*³. A ciò si aggiunga la loro problematica tassonomia riguardante la tipologia narrativa di appartenenza che, nel tempo, ha portato ad avanzare più proposte terminologiche⁴; il che è perfettamente comprensibile alla luce di un percorso narrativo involuto e articolato che si apre a molteplici interpretazioni non sempre unanimi.
- ² Siamo alle prese con una struttura narrativa altra da sé, che coscientemente problematizza lo stesso fenomeno romanzesco: alcuni commenti di un personaggio o di

uno dei narratori fungono, difatti, da spiragli metaletterari. Tali riflessioni, come prevedibile, non si sottraggono all'annosa questione della diversità nell'unità e, per quel che più ci riguarda, abbracciano il tema dell'articolazione generica che determina l'inserimento di micronarrazioni all'interno del tessuto romanzesco principale⁵. Si veda, ad esempio, la critica che esterna Sansón Carrasco nel secondo volume, apparso nel 1615. In un paradossale dialogo con don Quijote in merito alle sue avventure già date alle stampe, il baccelliere riporta il biasimo sollevatosi, a suo dire, per via dell'estraneità tematica de *El curioso impertinente*:

Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote (*Quijote* II, 3, p. 1022)⁶.

- 3 Nella medesima parte, Cervantes tornerà sul problema chiamando in causa la figura del presunto autore del *Quijote*, Cide Hamete Benengeli, al quale attribuisce tacitamente le pecche strutturali innanzi evidenziate da Carrasco. Con quest'ultimo, il moro Cide Hamete pare quindi stabilire una sorta di dialogo trans-temporale che travalica i livelli diegetici e che rappresenta, soprattutto, una sorta di giustificazione operativa per l'impiego di alcune *novelas* nella prima parte:

Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse (*Quijote* II, 44, p. 1578)⁷.

- 4 Il caso de *El curioso impertinente*, segnalato in entrambe le digressioni metatestuali sopra citate, mostra i tratti di una narrazione che calca il modello dei novellieri italiani per diversi motivi. Innanzitutto, per il suo statuto di finzione letteraria allacciata a un contenuto e una configurazione strutturale che attingono alla matrice novellistica⁸. A ciò si aggiunga la sua definizione, *novela*, ben lontana dal suo attuale significato: mentre oggi in spagnolo il termine significa 'romanzo', all'epoca si richiamava invece al genere novellistico, con il quale Cervantes avrà modo di confrontarsi in special modo nelle sue *Novelas ejemplares*, rivendicando, con un tono velatamente e volutamente equivoco, il primato nell'avere 'novellato' in lingua castigliana⁹. Il caso che mi appresto ad analizzare in queste pagine, quello di Cardenio — che si sviluppa trasversalmente alle avventure di don Quijote estendendosi, con brusche interruzioni, dal capitolo XXIII fino all'epilogo del capitolo XXXVI¹⁰ —, a prima vista non pare del tutto riconducibile all'esempio appena riferito. La natura distinta delle due narrazioni, difatti, si riconosce fin dalle rispettive etichette generiche adoperate nel romanzo: *historia* è il termine in uso per indicare il racconto di Cardenio, il quale narra delle sue origini e di come il tradimento di Luscinda l'abbia ridotto allo status di uomo selvaggio; al contrario, la voce *novela* viene usata nella seconda parte da Carrasco prima e dal narratore onnisciente poi, ma è anche quella impiegata nella prima parte per alludere alle vicende di Anselmo ne *El curioso impertinente*. La stessa materialità della narrazione

ritrovata nella locanda dal curato è indice della finzione di cui è portatrice, costituendosi come una «obra de ocho pliegos escritos de mano» (Quijote I, 32, p. 574)¹¹. Un'ulteriore convalida della sua natura fittizia si aggancia, inoltre, al ritrovamento dei *pliegos*: il rinvenimento di tali fascicoli è cronologicamente consecutivo al discorso del curato sulla matrice romanzesca dei *libros de caballería*. È un ragionamento con il quale il religioso tenta di persuadere l'oste della falsità di quei libri, creati per intrattenere, e della necessità di non confondere il piano della realtà con quello della *fictio*:

[...] y así como se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante que tenga por historia verdadera¹² ninguna de estos libros (Quijote I, 32, p. 572)¹³.

- 5 Nonostante la distinta foggia, vedremo che anche la vicenda di Cardenio offre una organizzazione compositiva affine alle modalità del racconto novellistico, sviluppando il tema amoroso mediante un intreccio avviluppato e macchinoso imparentato con la narrazione d'avventura. È fuor di dubbio, pertanto, la sua inclusione negli *episodi* di cui parla Cide Hamete e nella cui configurazione riecheggia la definizione proposta da López Pinciano:

Advierto que cuando digo *fábula*, solamente entiendo el argumento, [...] y quando *episodio*, entiendo las añadiduras de la *fábula*, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca. [...] Y haced cuenta que la *fábula* toda es un vientre o menudo, y que el argumento es aquella tela mantecosa, dicha entresijo, de donde están asidos los intestinos, y que éstos son los episodios, los cuales se van enredando con la *fábula* como los intestinos con la tela¹⁴.

- 6 Per episodio si intenderanno, quindi, uno o più elementi narrativi inclusi nella *fabula* la cui presenza, tuttavia, non altera la compiutezza argomentale di quest'ultima; d'altra parte, ciò non implica l'assoluta estraneità dell'episodio rispetto alla vicenda principale, con la quale può manifestare affinità o legami di tipo intratestuale. Considerando il caso specifico delle vicende di Cardenio, abbondano in tal senso le riflessioni critiche sulla possibilità che il nobile selvaggio non sia altro che una configurazione doppia delle vicende del Quijote e che entrambi, a loro volta, riproducano — l'uno seriamente, l'altro parodicamente — gli stilemi della pazzia d'amore di matrice cavalleresca, in particolare ariostesca¹⁵. Il nostro punto di vista, d'altronde, si propone di aprire una nuova riflessione guardando non tanto alle simmetrie fra l'episodio di Cardenio e quanto avviene al Quijote nella Sierra Morena, o con altri episodi del romanzo, su cui si è già espressa in precedenza la critica¹⁶. Ci focalizzeremo, invece, sulle coordinate enunciative del racconto di Cardenio, riflettendo, nello specifico, sul ruolo che esercita la precettistica del tempo concernente l'arte del novellare nella configurazione strutturale di questo episodio.

2. Oralità, doti oratorie e arte seduttiva

- 7 La novella possiede uno statuto particolare: se da una parte si riconduce ad una modalità che, partendo dall'archetipo boccacciano, punta a riconoscersi come tipologia narrativa con una codificazione propria, dall'altra si configura come un genere che potremmo definire ibrido in relazione ai processi di ricezione implicati. È quel che Anselmi definisce «fruizione variegata» della novella¹⁷, giacché quest'ultima si riallaccia a una ricezione plurima che, oltre alla lettura, contempla la possibilità

dell'ascolto corale, specie all'interno della cultura cinquecentesca. La sua natura legata all'oralità e a un fine ricreativo motiva la trasversalità della sua circolazione fra le classi elevate, ma anche fra quelle meno abbienti: le une e le altre, infatti, si rifugiano nella novella per allietare i momenti di ozio e, specie nei ceti facoltosi, per dare prova di virtù affabulatorie¹⁸. In tal senso, il manuale di Castiglione costituisce uno dei primi esempi di riflessione organica attorno al racconto come pratica di rilievo nel contesto cortigiano del 'parlar piacevole'¹⁹. Una pratica verso la quale anche Della Casa, poco più tardi, presterà attenzione citando vari esempi dal *Decameron* al momento di prescrivere una scelta ponderata della materia di conversazione²⁰. Si tratta di due fra i testi cardinali che danno origine, nella Spagna cinque e seicentesca, a una pletora di trattati sulle buone maniere, offrendo una prospettiva nitida sulla diffusione del racconto nella pratica del corretto conversare: molteplici sono i rimandi ne *El estudioso de la aldea* (1568) di Lorenzo Palmireno, nel *Galateo español* (1593) di Gracián Dantisco — chiaramente calcato sul modello del Della Casa —, e nella *Corte en aldea* (1622) di Rodrigues Lobo; o ancora, si pensi all'invito ne *El estudioso cortesano* (1573) di Palmireno a raccontare novelle di Bandello a scopo distensivo e ricreativo²¹.

- 8 La narrazione novellistica, quindi, si costituisce originariamente nel suo legame con l'oralità, sia da un punto di vista socioculturale, ma anche da una prospettiva più marcatamente letteraria. Sul piano strutturale e diegetico, difatti, ritroviamo questo vincolo fin dall'archetipo originario per i teorici cinquecentisti, quello boccaccesco, che fa della ricezione orale uno dei suoi punti focali e si ricollega al racconto collettivo inserito all'interno di una cornice di evasione dalla realtà contingente. È un modello che, in seguito, recupereranno molti degli epigoni di Boccaccio, offrendo variazioni sul tema della peste e delle motivazioni dietro al narrare festevole. Questo esercizio di oralità è quello che riproduce Cardenio nel capitolo XXIV quando viene a contatto con il gruppo costituito da don Quijote, il suo scudiero e il capraio, raccontando con destrezza le vicende che riguardano se stesso. Che la figura del nobile selvatico sia da subito motivo di stupore e attrazione per don Quijote si evidenzia fin dall'inizio del loro incontro, in cui il narratore si sofferma sulla 'grandissima attenzione' che il cavaliere errante pone nell'ascoltare per la prima volta le sue parole. Segue repentinamente l'invito di don Quijote al suo interlocutore affinché racconti le sue vicende per «*saber de vos si el dolor que en la extrañeza de vuestra vida mostráis tener se podía hallar algún género de remedio*» (*Quijote* I, 24, p. 382)²². Usa il termine 'rimedio': il narrare, che dovrebbe rappresentare quindi un mezzo di conoscenza da cui scaturirebbe un effetto benefico — come il narrare è salutare per la brigata decameroniana —, si piegherà invece ad un esito distinto in relazione a narratore e ascoltatore. Nel momento in cui, prima di dare inizio alla sua storia, Cardenio determina la condotta che dovrà seguire il suo uditorio, il giovane invoca la necessità di non essere interrotto:

Esta prevención que hago es porque querría pasar brevemente por el cuento de mis desgracias, que el traerlas a la memoria no me sirve de otra cosa que añadir otras de nuevo, y mientras menos me preguntáredes, más presto acabaré yo de decillas (*Quijote* I, 24, p. 384)²³.

- 9 L'atto di raccontare, perciò, non ha altra conseguenza per il narratore se non quella di amplificare la sua sofferenza. Di tutt'altra natura è la percezione di don Quijote, al quale il racconto gioverà in termini di soddisfacimento dell'interesse, sebbene non si tratti di un appagamento pieno poiché l'interruzione repentina non gli consentirà di esaudire il desiderio di conoscerne l'epilogo: «[...] *don Quijote volvió a preguntar al cabrero*

si sería posible hallar a Cardenio, porque quedaba con grandísimo deseo de saber el fin de su historia» (Quijote I, 24, p. 396)²⁴.

- 10 Tornando invece a Cardenio, va detto che, nonostante il travaglio procurato dalla rievocazione del passato, da bravo novellatore egli concentra l'interesse sui propri ascoltatori chiarendo che nessun dettaglio rilevante sarà tralasciato al fine di soddisfare completamente la loro curiosità: «[...] puesto que no dejaré por contar cosa alguna que sea de importancia para no satisfacer del todo a vuestro deseo» (Quijote I, 24, p. 384)²⁵. Sembra di ritrovare in questa affermazione l'eco del Bargagli e del suo *Dialogo de' giuochi* in merito alla qualità della narrazione e alla necessità che il novellatore non ometta dettagli determinanti o che, al contrario, non inserisca ingredienti trascurabili: «[...] insomma è da procurare di non raccontar cose che al proposito della novella non facciano e di non lasciar quelle che per chiarezza e per intelligenza del caso sieno necessarie»²⁶. È lo stesso Bargagli a introdurre in un altro punto del suo trattato un elemento altrettanto rilevante nella trasmissione della novella, e che consiste nella necessità di catturare l'attenzione degli ascoltatori fin dalle fasi proemiali dell'atto locutorio:

Vogliovi ricordare i proemi [...] per isvegliare e in un certo modo invitare a sentire chi è presente, così con un discorsetto che avanti alla novella si faccia, si desta ad ascoltare attentamente altrui, e co l'accennar il soggetto dal quale si ha da parlare [...] docile insieme e benevolo si rende l'ascoltante²⁷.

- 11 Anche nell'episodio di Cardenio, come già visto, il racconto si configura come un bisogno di compiacimento dell'uditorio che si accompagna parimenti a una creazione di aspettativa via via crescente al fine di catturare l'interesse: Cardenio, difatti, non esaudisce *ipso facto* la richiesta di don Quijote, ma anzi prende tempo chiedendo di poter desinare prima di accingersi a raccontare; inoltre, come si specifica poco dopo, «en tanto que comía ni él ni los que le miraban hablaban palabra» (Quijote I, 24, p. 384)²⁸. L'attesa è quindi amplificata da un momento di sospensione generata dalla pausa e dal silenzio, ma anche da un'abile strategia retorica che si fonda su una breve anticipazione del contenuto del racconto; in ciò, Cardenio si allinea con quanto prescritto da Bargagli: «Si gustáis, señores, que os diga en breves razones la inmensidad de mis desventuras, habeisme de prometer de que con ninguna pregunta ni otra cosa no interromperéis el hilo de mi triste historia» (Quijote I, 24, p. 384)²⁹. Questa breve introduzione è sufficiente per inferire il contenuto malinconico della sua storia, accompagnata dall'attributo 'triste', e, prima ancora, dal riferimento alle sventure che si combinano con il sostantivo 'immensità', suggerendone l'eccezionale mole. Nonostante la narrazione di un evento infelice entri in contrasto con quanto suggerito da Della Casa (il quale, come abbiamo visto, sconsiglia la materia triste nella conversazione), va detto che quanto si appresta a fare Cardenio si esplica innanzitutto nel soddisfacimento di una precisa richiesta avanzata dai suoi ascoltatori. Ciò inoltre non contrasta con la pratica del tempo che, d'altra parte, non escludeva perentoriamente gli accadimenti malinconici come oggetto del conversare se pensiamo al già citato *El estudioso cortesano*, dove si esorta a raccontare novelle estratte dalle *Histoires tragiques* — la traduzione francese delle *Novelle* del Bandello — che si costituiscono come una sorta di selezione antologica dei suoi racconti tragici.
- 12 Nell'episodio si crea, perciò, una forma di suspense e di preparazione dell'ascoltatore in accordo con le prescrizioni teoriche; una preparazione che si estende anche al luogo scelto per raccontare:

Como acabó de comer les hizo de señas que le siguiesen, como lo hicieron, y él los llevó a un verde pradecillo que a la vuelta de una peña poco desviada de allí estaba. En llegando a él, se tendió en el suelo, encima de la yerba, y los demás hicieron lo mismo, y todo esto sin que ninguno hablase (*Quijote* I, 24, p. 384)³⁰.

- 13 Sembra quasi di ripercorrere lo stesso schema di condotta della brigata decameroniana che viene spinta da Pampinea, regina della I giornata, a sedersi su un verde prato prima di dare il via al novellare vicendevole³¹. È fuor di dubbio che il luogo prescelto da Cardenio e l'erba sulla quale si siedono lui e il suo piccolo pubblico non raggiungono la connotazione semantica del giardino-paradiso decameroniano³²; tuttavia, non ci pare improbabile che in questa scelta Cervantes stia seguendo coscientemente un modello ben rodato che, nel corso del Seicento, diversi scrittori spagnoli recupereranno nelle loro collezioni di *novelas cortas*³³.
- 14 È bene chiarire che questa suspense comincia a svilupparsi ancora prima dell'incontro diretto con Cardenio; fin dal capitolo XXIII, difatti, attraverso una serie di indizi che si scoprono a poco a poco, il cavaliere errante e il suo scudiero vengono iniziati a un primo contatto con il nobile selvaggio³⁴. Si crea una vera e propria *mise en abîme* nella quale la frammentazione del secondo livello diegetico (il racconto di Cardenio) si accompagna a un'analoga frammentazione del primo livello diegetico (il racconto dell'incontro di don Quijote e Sancho con Cardenio) nel quale finisce per essere implicato anche il lettore che, come i due protagonisti, condivide le stesse informazioni e procede gradualmente nella conoscenza della storia del nobile selvatico. Si tratta di un percorso che avanza per indizi: don Quijote e Sancho localizzano prima la sua valigia, poi il libro di memorie, la mula morta nel ruscello e, di seguito, intravedono quest'uomo che saltava «di roccia in roccia e di cespuglio in cespuglio». Infine, l'incontro con il capraio e il racconto di quel che sapeva su Cardenio fanno sì che don Quijote «*quedó con más deseo de saber quién era el desdichado loco*» (*Quijote* I, 23, p. 380)³⁵. È una specie di seduzione narrativa che si riscontra anche in una delle novelle esemplari di Cervantes, *El casamiento engañoso*. Anche qui ritroviamo un procedimento seduttivo graduale che si sviluppa su più livelli diegetici, inseriti l'uno nell'altro, e che coinvolge, innanzitutto, l'alfiere Campuzano che per ben due volte riesce a destare con ingegno l'interesse dell'amico Peralta. Una prima volta lo fa utilizzando un meccanismo di sospensione che induce il suo interlocutore a voler saperne di più:

Pero, porque no estoy para tener largas pláticas en la calle, vuesa merced me perdone, que otro día con más comodidad le daré cuenta de mis sucesos, que son los más nuevos y peregrinos que vuesa merced habrá oído en todos los días de su vida. —No ha de ser así —dijo el licenciado—, sino que quiero que venga conmigo a mi posada³⁶.

- 15 La seconda volta, Campuzano applica la strategia della retorica proemiale i cui effetti ben conosciamo: «*Todos estos preámbulos y encarecimientos que el alférez hacía antes de contar lo que había visto encendían el deseo de Peralta [...]*»³⁷. Un meccanismo di seduzione, più esplicito e sensuale, si può ritrovare anche nel secondo livello diegetico, quello del racconto di Campuzano in relazione alle sue vicende con Estefanía. Quest'ultima correda il falso resoconto della sua vita e della sua nobile condizione con una serie di dettagli che, prima ancora di parlare, ravvivano la curiosità, ma anche la lussuria e la cupidigia di Campuzano³⁸. Con le dovute distanze (Campuzano è un ingannatore ingannato, mentre Cardenio è accecato dalle parole che sente proferire da Luscinda mentre lei è in procinto di sposare Fernando), entrambe le vicende si basano sui racconti legati all'inganno amoroso di un narratore omodiegetico, sebbene presentino

una declinazione distinta perché, in seguito, Cardenio scoprirà di non essere stato raggiro dalla sua amata. In aggiunta, sia nell'episodio di Cardenio, ma anche in quello di Estefanía e Campuzano e, ancor più esternamente, nell'atteggiamento dell'alfiere nei confronti di Peralta — al quale racconterà la novella del *Coloquio de los perros* — si realizza questo meccanismo seduttivo del racconto basato su una combinazione di suspense e abilità affabulatorie.

- 16 La dimensione retorica, come in parte già indicato, rappresenta l'ingrediente principale nella trasmissione di una novella. In tal senso, è chiarificatrice l'affermazione del Bonciani nella *Lezione sopra il comporre delle novelle*: «[...] disse l'interprete di Aftonio che le favole erano il primo esercizio preparato a' giovani intorno all'arte del dire»³⁹. La parola, i silenzi e le pause contribuiscono a catturare l'attenzione dell'ascoltatore e a far sì che egli si lasci irretire nello spazio immaginario plasmato dalla narrazione. Ritornando al momento in cui Cardenio si accinge a raccontare la sua storia, come già visto, il giovane dà innanzitutto indicazioni di comportamento al suo uditorio avvertendo sulla necessità di non essere interrotto; in caso contrario, il racconto verrà sospeso. Saper raccontare non è cosa da tutti: ne è ben conscio don Quijote che, nell'ascoltare l'ammonimento del giovane, rammenta l'incapacità del proprio scudiero «*cuando no acertó el número de las cabras que habían pasado el río, y se quedó la historia pendiente*» (*Quijote* I, 24, p. 384)⁴⁰. In rapporto alla novellistica italiana, la prima novella della sesta giornata del *Decameron* possiede un evidente carattere metatestuale e si costituisce come un esempio paradigmatico dell'abilità oratoria da dover dimostrare al momento di narrare una storia; una capacità che rimane insoddisfatta dall'accompagnante di madonna Oretta⁴¹. Anche Bonciani ritornerà sulla questione affiancando l'oralità con la composizione della novella e, soprattutto, con l'unitarietà e la compattezza della fabula:

La grandezza poi della lor favola secondo i precetti d'Aristotile dee esser tale che ella possa riandarsi con un sol circuito di memoria. [...] E per questo rispetto l'azione deve essere una: non perché ella s'adoperi intorno a' fatti d'un solo, [...] ma perché ella abbia le parti di maniera congiunte che senz'una di esse tutta l'azione rovini⁴².

- 17 Nonostante l'avvertimento perentorio, don Quijote non è in grado di rispettare la condizione imposta da Cardenio, portandolo a interrompere la propria storia e a malmenare gli astanti. La brusca interruzione, tuttavia, è contraria a quanto previsto dalla precettistica: non a caso, quando più avanti il curato e il barbiere incontrano Cardenio e anch'essi, incuriositi, chiedono che sia raccontata loro la vicenda, il giovane ripete quanto già fatto. È proprio qui che troviamo una emblematica riflessione del narratore a sottolineare come, in precedenza, il racconto fosse risultato incompiuto: «[...] *el triste caballero comenzó su lastimera historia, casi por las mismas palabras y pasos que la había contado a don Quijote y al cabrero pocos días atrás, cuando [...] se quedó el cuento imperfecto [...]*» (*Quijote* I, 27, p. 454)⁴³.

3. A modo di epilogo: istrionismo e artificio

- 18 Il novellare, in quanto agganciato all'ambito dell'oralità, si costituisce quindi come una vera e propria arte che punta all'appagamento di chi ascolta e si realizza mediante una serie di capacità retoriche che, spesso, si affiancano ad una buona dose di istrionismo. A tal proposito, Castiglione parla dell'abilità istrionica di coloro che «piacevolmente narrano ed esprimono una cosa che sia loro intervenuta, o veduta o udita l'abbiano, che

coi gesti e con le parole la mettono inanzi agli occhi e quasi la fan toccar con mano»⁴⁴. Pare piuttosto concorde con questa opinione il cane Cipión nel *Coloquio de los perros* quando si accinge a descrivere le tipologie di racconti, alcuni dei quali non necessitano di preamboli o di ornamenti retorici, mentre, per altri, l'accompagnamento mimico risulta indispensabile a renderli più acuti e piacevoli:

[...] y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos⁴⁵.

- 19 Cardenio dà prova delle sue doti istrioniche suscitando curiosità e aspettazione tramite l'attesa, i silenzi e l'introduzione che fanno da preludio al suo intervento. Il giovane selvaggio replica un preambolo simile nel capitolo XXVII, durante l'incontro con il curato e il barbiere; anche in questo caso, il breve accenno alla sua triste vicenda priva di rimedio diviene motivo di attrazione per il nuovo pubblico: «*Los dos, que no deseaban otra cosa que saber de su mesma boca la causa de su daño, le rogaron se la contase [...]*» (*Quijote* I, 27, p. 454)⁴⁶. L'eccezionalità di quanto anticipato determina nei due una curiosità che sarà presto soddisfatta: questa volta il racconto raggiunge la sua 'perfezione' poiché Cardenio racconterà fino alla fine la sua «*tan desdichada como amorosa historia*» (*Quijote* I, 27, p. 474)⁴⁷.
- 20 È interessante notare come la risposta del curato al triste epilogo venga interrotta dall'eco di un lamento che riporta bruscamente il lettore alla realtà nel capitolo successivo, a causa dell'intromissione del narratore che considera quale beneficio si possa trarre non solo della 'vera storia' del *Quijote*, ma anche «*de los cuentos y episodios de ella, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia*» (*Quijote* I, 28, p. 476)⁴⁸. Entriamo qui in una studiata mescolanza fra realtà e finzione che coinvolge chi legge ma anche gli stessi personaggi, se consideriamo che nel capitolo XLII, quando si chiudono le diverse storie che si incrociano nella locanda, fra cui anche quella di Cardenio, Luscinda, Fernando e Dorotea, il cavaliere errante è meravigliato al punto da definire quanto visto una chimera⁴⁹. È un gioco che confonde la verità con la menzogna organizzato in maniera arguta; il narratore ci ricorda che i racconti e gli episodi sono veri quanto la stessa storia del *Quijote*: in poche parole, gli uni e l'altra sono finzioni, o, ancora meglio, sono racconti ed episodi 'artificiosi', recuperando l'ambivalenza del termine usato⁵⁰. È una maniera di giocare a pretendere che la finzione letteraria sia reale; si tratta di un meccanismo che, d'altra parte, accompagna anche la novella fin dall'archetipo decameroniano, se pensiamo che Boccaccio definisce le sue novelle favole, parabole o storie: sono, cioè, «prodotti dell'*inventio* letteraria, che crea, riscrive [...] e li ripropone come "istorie", ovvero come racconti di eventi realmente accaduti»⁵¹. Lo stesso meccanismo che punta a confondere la storia con l'immaginazione, un fatto verificatosi con la *fictio*, lo si ritrova in molti altri novellieri posteriori a Boccaccio come il *Bandello*, che rende la retorica sulla presunta veridicità di quanto narrato uno dei suoi paradigmi di scrittura⁵². Anche nella storia di Cardenio rimaniamo avviluppati nella spirale del romanzo cervantino, nel quale si sbiadisce la frontiera fra racconti e 'storie vere' e si ravviva l'artificio.

BIBLIOGRAFIA

- ALARCOS GARCÍA Emilio, *Cervantes y Boccaccio*, in F. Sánchez-Castañer (a cura di), *Homenaje a Cervantes. Estudios cervantinos*, vol. II, Valencia, Mediterráneo, 1950, pp. 345-383.
- ANSELMI Gian Mario, *Il duplice statuto della novella italiana*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 539-542.
- AVALLE-ARCE Juan Bautista, *El cuento de los dos amigos*, in Id., *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 153-214.
- BAQUERO ESCUDERO Ana Luisa, *Una excepcional novella cervantina: 'El curioso impertinente'*, in R. Escavy Zamora (a cura di), *Amica Verba: in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez*, vol. I, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 121-132.
- BAQUERO ESCUDERO Ana Luisa, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- BARBAGALLO Antonio, *'Los dos amigos', 'El curioso impertinente' y la literatura italiana*, «Anales Cervantinos», vol. 32, 1994, pp. 207-219.
- BARGAGLI Girolamo, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano fare*, in N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 165-182.
- BATTAGLIA RICCI Lucia, *Se Paradiso si potesse in terra fare*, in Ead., *Boccaccio*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 157-161.
- BIANCHI Letizia, *Verdadera historia e novelas nella prima parte del 'Quijote'*, «Studi ispanici», vol. 3, 1980, pp. 121-168.
- BLASCO Javier, *La fábula y los episodios del 'Quijote'*, «Castilla», n° 18, 1993, pp. 19-40.
- BLASCO Javier, *Tropelía o novela: notas cervantinas sobre el "que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana"*, «Tropelías», n° 4, 1993, pp. 15-58.
- BOBES NAVES María del Carmen, *Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas*, «Dialogía», vol. 4, 2009, pp. 118-141.
- BOCCACCIO Giovanni, *Decameron*, a cura di V. Branca, vol. I, Torino, Einaudi, 1992.
- BONCIANI Francesco, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 127-164.
- CARRASCÓN Guillermo, *'Oneste' o 'ejemplares'. Bandello y Cervantes*, «Artifara», n° 13 bis, 2013, pp. 285-305.
- CASALDUERO Joaquín, *Sentido y forma del 'Quijote'*, Madrid, Ínsula, 1949.
- CASTIGLIONE Baldassar, *Il libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, Milano, Garzanti, 1981.
- CASTRO Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando, 1925.
- CERVANTES Miguel de, *Il dialogo dei cani*, a cura di M. Caterina Ruta, Venezia, Marsilio, 1993.
- CERVANTES Miguel de, *Novelas ejemplares*, a cura di H. Sieber, vol. II, Madrid, Cátedra, 2005.

CERVANTES Miguel de, *Don Chisciotte della Mancha*, traduzione di A. Valastro Canale, testo spagnolo a fronte a cura di F. Rico, Milano, Bompiani, 2012.

CHIONG RIVERO Horacio, "A imitación del hilo del laberinto de Perseo": el nexa narrativo de las ficciones laberínticas en Sierra Morena, «Modern Language Notes», vol. 121, n° 2, 2006, pp. 278-298.

COLÓN Isabel, *Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano en la novela corta española del XVII*, in I. Colón, D. Caro, C. Marías e A. Rodríguez de Ramos (a cura di), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial (Prosa Barroca), 2013, pp. 137-150.

DELLA CASA Giovanni, *Galateo*, a cura di S. Orlando, Milano, Garzanti, 1988.

DI PINTO Elena, *De cuernos y celos: un problema de intertextualidad entre Straparola, Bandello y Cervantes*, in V. González (a cura di), *Amor y erotismo en la literatura*, Salamanca, Caja Duero, 1999, pp. 267-276.

EL SAFFAR Ruth, *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975.

FATINI Giuseppe, *Novelle del Cinquecento*, Milano, UTET, 1945.

GIRALDI CINZIO Giovan Battista, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici (Biblioteca Umanistica, 4), 2002.

GONZÁLEZ RAMÍREZ David, 'Corte en aldea' (1622) de Rodrigues Lobo: un manual de cortesanía portugués en su contexto español, «Criticón», n° 134, 2018, pp. 211-226.

GÜNTERT Georges, 'El curioso impertinente'. Nuevas perspectivas críticas, «Anales cervantinos», vol. 47, 2015, pp. 183-208.

JEHENSON Myriam Yvonne, *The Dorotea-Fernando/Luscinda-Cardenio Episode in 'Don Quijote': A Postmodernist Play*, «Modern Language Notes», vol. 107, n° 2, 1992, pp. 205-219.

LÓPEZ PINCIANO Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, a cura di A. Carballo Picazo, vol. II, Madrid, CSIC, 1953, pp. 15-21.

MARTÍN MORÁN José Manuel, *La ejemplaridad de las novelas cervantinas a la luz de la teoría de la novella del Cinquecento*, «Criticón», n° 124, 2015, pp. 65-78.

NEUSCHÄFER Hans-Jörg, *La ética del 'Quijote'. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999.

ORIEL Charles, *Narrative Levels and the Fictionality of 'Don Quijote', I: Cardenio's Story*, «Bulletin of the Cervantes Society of America», vol. 10, n° 2, 1990, pp. 55-72.

ORTEGA Y GASSET José, *Meditaciones del 'Quijote'*, Madrid, Publicación Residencia de Estudiantes, 1914.

PEROCCO Daria, *Trascrizione dell'oralità. Il gioco delle forme in Straparola*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 465-481.

PINI Donatella, *Lingua e struttura narrativa nel 'Quijote': un caso di correlazione nei capitoli I, 25-26*, «Studi ispanici», vol. 3, 1980, pp. 169-185.

RESTA Ilaria, *Fuentes, reescrituras e intertextos. La novella italiana en el entremés del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert (colección Escena Clásica, 10), 2016.

RILEY Edward, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.

RILEY Edward, *Cervantes: una cuestión de género*, in G. Haley (a cura di), *El 'Quijote' de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 37-51.

SEGRE Cesare, *Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel 'Don Chisciotte'*, in Id., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974.

TOGBY Knud, *La composition du roman 'Don Quijote'*, Copenhagen, Munksgaard, 1957.

VARO Carlos, *Génesis y evolución del Quijote*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.

ZIMIC Stanislav, *Los cuentos y las novelas del 'Quijote'*, Madrid, Vervuert, 1998.

NOTE

1. Questo lavoro si inserisce nell'ambito del progetto PRIN Bando 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», coordinato da Fausta Antonucci.

2. C. Segre, *Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel Don Chisciotte*, in Id., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 183-219.

3. Offriamo di seguito una lista di alcuni fra gli studi a nostro parere più significativi sulla questione delle storie interpolate nel *Quijote*: J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del 'Quijote'*, Madrid, Publicación Residencia de Estudiantes, 1914; A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando, 1925; J. Casaldueiro, *Sentido y forma del 'Quijote'*, Madrid, Ínsula, 1949; K. Togeby, *La composition du roman 'Don Quijote'*, Copenhagen, Munksgaard, 1957; E. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, e *Cervantes: una cuestión de género*, in G. Haley (a cura di), *El 'Quijote' de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 37-51; C. Varo, *Génesis y evolución del Quijote*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968; R. El Saffar, *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975; L. Bianchi, *Verdadera historia e novelas nella prima parte del 'Quijote'*, «Studi iberici», vol. 3, 1980, pp. 121-168; J. Blasco, *La fábula y los episodios del 'Quijote'*, «Castilla», n° 18, 1993, pp. 19-40; S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del 'Quijote'*, Madrid, Vervuert, 1998; H. J. Neuschäfer, *La ética del 'Quijote'. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999; A. Baquero Escudero, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.

4. Segre li definisce «inserti narrativi che [...] costituiscono come dei tagli verticali nell'orizzontalità seriale delle avventure del cavaliere e del suo scudiero» (C. Segre, *Costruzioni*, cit., p. 188). Richiamandosi in parte alla proposta di Segre, Bianchi adotta un approccio analitico orientato verso l'atto produttore, ossia la *narration* seguendo la terminologia genettiana. In tal senso, Bianchi chiarisce che «le novelle conservano il carattere di *inserti* [...] solo se rapportate al piano degli eventi narrati nella storia principale. Se però si sceglie di porre al centro della lettura, non già i fatti, la storia, i temi o i contenuti, bensì la istanza narrativa e la situazione narrativa coi suoi elementi costitutivi, le novelle perdono quel carattere (nonché la loro pseudoautonomia) e rivelano, al contrario, una diversa e ben altrimenti incisiva funzionalità nell'economia del romanzo. [...] Gli *inserti* (che chiamerei, piuttosto, *segmenti* narrativi) presentano, in quest'ottica, un primo e vistoso aspetto unificante, un comun denominatore: sono, tutti, momenti di *relais*, di modificazione e cambiamento dell'istanza narrativa, della *voce* narrante» (L. Bianchi, *Verdadera historia*, cit., pp. 125-126).

5. Giraldis Cinzio riflette sul tema nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554), promuovendo la *variatio* nell'unità della fabula al fine di apportare diletto. Ciononostante, Giraldis sostiene inoltre la necessità che nei romanzi le digressioni, chiamate anche episodi, non confliggano con

la fabula: «[...] mi pare che, havendosi a scrivere in forma di romanzi materia antica, sia meglio appigliarsi a molte attioni d'un huomo che ad una sola, o a molte di molti. Perché mi pare che più sia atto questo modo al comporre dei romanzi, che una sola attione, o varie di diversi, però che porta questa diversità delle attioni una conformità di materia, che ha con esso lei la varietà, la quale è il condimento del diletto. [...] Et deve in queste digressioni esser molto avveduto il poeta in trattarle, di modo che una dipenda dall'altra, et siano bene aggiunte con le parti della materia che si ha presa a dire, con continuo filo et con continua catena. [...] Perché se queste digressioni si facessero altrimenti, diverrebbe il poema vitioso et increscivole, come diletta et piace quando elle si veggono nascere tali, che paiano nate con la cosa istessa» (G. B. Giraldis Cinzio, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici (Biblioteca Umanistica, 4), 2002, pp. 36-37).

6. Tutte le citazioni in spagnolo del *Quijote* e la corrispettiva traduzione italiana in questo articolo procedono da M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancha*, traduzione di A. Valastro Canale, testo spagnolo a fronte a cura di F. Rico, Milano, Bompiani, 2012. Da qui in avanti per la citazione in spagnolo si indicherà fra parentesi solamente il titolo abbreviato, se si tratta della Prima o della Seconda Parte, il capitolo e il numero di pagina; per la traduzione italiana si indicherà fra parentesi solo il numero di pagina. «Una delle critiche mosse al libro — disse allora il baccelliere — è che il suo autore vi ha introdotto una novella intitolata *Il curioso impertinente*, pregevole e sensata, se si vuole, ma fuori posto, perché non ha niente a che vedere con la storia di sua grazia il signor don Chisciotte» (p. 1023).

7. «Dicono che, nell'originale stesso di questa storia, si legga che, giunto Cide Hamete a scrivere il presente capitolo, il traduttore non abbia rispettato nella traduzione le sue parole, una sorta di lamentazione del moro su se stesso, per aver posto mano a una storia arida e limitata come questa di don Chisciotte, nella quale egli si sentiva obbligato a parlare sempre e solo di lui e di Sancio, non osando inserire digressioni o episodi più gravi e dilettevoli, e per considerare che il tenere occupati l'intendimento, la mano e la penna in un unico soggetto, nonché il parlare per bocca di poche persone, fosse fatica insopportabile, niente affatto in pro dell'autore, per fuggire dal quale inconveniente egli aveva usato, nella prima parte, l'artificio di inserire alcune novelle, come quella del *Curioso impertinente* e quella del *Capitano prigioniero*, separate, per così dire, dal corpo principale della storia, perché le altre cose che lì si narrano sono tutti casi avvenuti allo stesso don Chisciotte, che non potevano, quindi, non essere posti per iscritto» (p. 1579).

8. Si vedano i seguenti contributi: E. Alarcos García, *Cervantes y Boccaccio*, in F. Sánchez-Castañer (a cura di), *Homenaje a Cervantes. Estudios cervantinos*, vol. II, Valencia, Mediterráneo, 1950, pp. 345-383; J. B. Avallé-Arce, *El cuento de los dos amigos*, in Id., *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 153-214; A. Barbagallo, 'Los dos amigos', 'El curioso impertinente' y la literatura italiana, «Anales Cervantinos», vol. 32, 1994, pp. 207-219; E. Di Pinto, *De cuernos y celos: un problema de intertextualidad entre Straparola, Bandello y Cervantes*, in V. González (a cura di), *Amor y erotismo en la literatura*, Salamanca, Caja Duero, 1999, pp. 267-276; A. Baquero Escudero, *Una excepcional novella cervantina: El curioso impertinente*, in R. Escavy Zamora (a cura di), *Amica Verba: in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez*, vol. I, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 121-132; M. C. Bobes Naves, *Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas*, «Dialogía», vol. 4, 2009, pp. 118-141; G. Güntert, 'El curioso impertinente'. Nuevas perspectivas críticas, «Anales cervantinos», vol. 47, 2015, pp. 183-208.

9. Secondo Blasco, «Cervantes y Lope, asimismo, tienen bastante clara la distinción entre 'cuento' y 'novela'. Existen, pues, datos que nos permiten pensar que el término 'novela' poseía ya, en tiempos de Cervantes, suficiente concreción conceptual y que las traducciones de 'novellas' habían familiarizado al público con la visión del universo por ellas representada. [...] En efecto, cuando Cervantes escribe, y cuando etiqueta algunas de sus narraciones como novelas, su actitud es absolutamente inequívoca: de lo que él habla no es de nuestra 'novela', sino de su 'novela'; esto es, de la narración escrita de 'una única acción', referible al universo de lo particular cotidiano, en el que se inscribe la existencia de sus lectores reales. Por

eso, coincidiendo con la distinción establecida por Bargagli, no usa jamás el *marbete* genérico de novela para referirse a narraciones mayores como la *Galatea*, el *Quijote* o el *Persiles*» (J. Blasco, *Tropellía o novela: notas cervantinas sobre el “que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana”, «Tropelías»*, n° 4, 1993, pp. 15-58). Per la presenza allusiva dei novellieri italiani nel prologo delle *Novelas ejemplares* si veda G. Carrascón, *Oneste o ejemplares. Bandello y Cervantes, «Artifara»*, n° 13 bis, 2013, pp. 285-305.

10. Sebbene i personaggi continuino ad essere parzialmente coinvolti nelle vicende del cavaliere errante fino al capitolo XLII.

11. «Si trattava di non meno di otto fogli manoscritti» (p. 575).

12. Il corsivo è mio.

13. «Come nelle repubbliche ben governate si permette il gioco degli scacchi, della palla e del trucco, per intrattenere chi non ha né l'obbligo, né la necessità, né la possibilità di lavorare, così si autorizza la stampa di libri come questi, credendo, com'è vero, che nessuno possa essere così ignorante da ritenere vera una qualunque di queste storie» (p. 573).

14. A. López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, a cura di A. Carballo Picazo, vol. II, Madrid, CSIC, 1953, pp. 15-21. «Segnalo che quando dico fabula, alludo solo all'argomento, [...] e quando episodio, mi riferisco alle aggiunte della fabula, che possono essere inserite e tolte senza che l'azione risulti ridondante o lacunosa. [...] E dovete considerare che l'intera fabula è come un ventre e che la trama è quel tessuto burroso, detto mesentere, al quale sono afferrati gli intestini, e che questi sono gli episodi, che sono intrecciati con la fabula come gli intestini con il tessuto mesenteriale». La traduzione è mia.

15. Secondo Pini, «ci troviamo davanti ad una vera e propria proliferazione di pazzie, le quali scaturiscono l'una dall'altra avendo via via come motivazione e come obiettivo il modello letterario: Don Quijote, divenuto pazzo a causa dei libri cavallereschi, sceglie qui, suggestionato implicitamente dall'esempio del pazzo Cardenio appena incontrato nella Sierra Morena [...] di fare il pazzo al fine di realizzare l'imitazione di Orlando o di Amadís, modelli tratti dalla letteratura cavalleresca. Siamo in piena *mise en abyme*: pazzia al quadrato, o meglio pazzia nella pazzia» (D. Pini, *Lingua e struttura narrativa nel Quijote: un caso di correlazione nei capitoli I, 25-26, «Studi ispanici»*, vol. 3, 1980, pp. 177-178). Analogamente, Rivero definisce un *espejismo* l'incontro fra il Quijote e Cardenio nella Sierra Morena, un luogo che lo studioso reputa un 'metalabirinto di finzioni' per via degli incroci di storie che lì si succedono (H. Chiong Rivero, «A imitación del hilo del laberinto de Perseo»: el nexo narrativo de las ficciones laberínticas en Sierra Morena, «Modern Language Notes», vol. 121, n° 2, 2006, pp. 281; 293).

16. Jehenson, ad esempio, suggerisce un rapporto di simmetria fra la vicenda di Cardenio e Luscinda e quella di Anselmo e Camila protagonisti de *El curioso impertinente*. Si veda M. Jehenson, *The Dorotea-Fernando/Luscinda-Cardenio Episode in 'Don Quijote': A Postmodernist Play*, «Modern Language Notes», vol. 107, n° 2, 1992, pp. 205-219.

17. G. M. Anselmi, *Il duplice statuto della novella italiana*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi (a cura di), *Favole parabole storie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 539.

18. In merito alla verticalità della fruizione novellistica, Fatini rivela che la novella era «il genere che più stretta dimestichezza aveva con la lingua del popolo e per la sua natura essenzialmente popolana e per il favore che aveva sempre goduto presso la classe meno colta, si trovò agevolato il cammino per uno sviluppo più ampio e più intenso del passato. [...] [La novella] traeva ispirazione e materia da una delle consuetudini più care alle persone colte, quella di ravvivare le conversazioni, i ritrovi, le serate con qualche racconto, la cui nota mondana — comica per lo più, di rado tragica — contribuiva a tenere in vita quelle riunioni, destando interesse e suscitando discussioni» (G. Fatini, *Novelle del Cinquecento*, Milano, UTET, 1945, pp. v-vi).

19. Nel capitolo 41 del Libro II, è manifesta la posizione di Castiglione in merito alle abilità nell'arte del conversare che deve possedere l'uomo di corte: «[...] e sappia con una certa dolcezza

recrear gli animi degli auditori e con motti piacevoli e facezie discretamente indurgli a festa e a riso, di sorte che [...] continuamente diletta» (B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, Milano, Garzanti, 1981, p. 182).

20. Nell'undicesimo capitolo del *Galateo* si ricorda che «nel favellare si pecca in molti e varii modi, e primieramente nella materia che si propone; la quale non vuole essere frivola né vile, perciocché gli uditori non vi badano e perciò non ne hanno diletto anzi scherniscono i ragionamenti ed il ragionatore insieme. [...] Né contra Dio né contra' santi, né daddovero né motteggiando, si dee mai dire alcuna cosa, quantunque per altro fosse leggiadra o piacevole. Il qual peccato assai sovente commise la nobile brigata del nostro messer Giovan Boccaccio ne' suoi ragionamenti sì che ella merita bene di esserne agramente ripresa da ogni intendente persona. [...] Né a festa né a tavola si raccontino istorie maninconose, né di piaghe né di malattie né di morti o di pestilenzie né di altra dolorosa materia si faccia menzione o ricordo. [...] Per la qual cosa in niuna maniera si può scusare il nostro Filostrato della proposta che egli fece piena di doglia e di morte a compagnia di nessuna altra cosa vaga che di letizia» (G. Della Casa, *Galateo*, a cura di S. Orlando, Milano, Garzanti, 1988, pp. 24-26).

21. Si veda I. Resta, *Fuentes, reescrituras e intertextos. La novella italiana en el entremés del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert (Colección Escena Clásica, 10), 2016, pp. 89-90. Sui trattati di buone maniere nella Spagna del Seicento, in particolare sulla circolazione dell'opera di Rodrigues Lobo, si veda anche D. González Ramírez, 'Corte en aldea' (1622) de Rodrigues Lobo: un manual de cortesanía portugués en su contexto español, «Críticón», n° 134, 2018, pp. 211-226.

22. «E avessi saputo da voi se per il dolore che mostrate attraverso la stranezza della vostra condotta possa trovarsi una qualche sorta di rimedio» (p. 383).

23. «Questa avvertenza la faccio perché vorrei narrare la mia disgrazia brevemente, ché ricordarla non mi serve ad altro che ad aggiungere pena su pena, cosicché, quante meno domande mi farete voi, prima terminerò io» (p. 385).

24. «Don Chisciotte si volse al capraio per chiedergli se fosse possibile trovare Cardenio, perché era rimasto con la curiosità grandissima di conoscere la fine della storia» (p. 397).

25. «Senza tacere nulla di quanto importi per soddisfare completamente il vostro desiderio» (p. 385).

26. G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano fare*, in N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2009, p. 179. Sull'influsso della teoria novellistica italiana nell'esemplarità delle *Novelas ejemplares* di Cervantes si veda il contributo di J. M. Martín Morán, *La ejemplaridad de las novelas cervantinas a la luz de la teoría de la novella del Cinquecento*, «Críticón», n° 124, 2015, pp. 65-78.

27. G. Bargagli, *Dialogo*, cit., p. 180.

28. «Mentre mangiava, né egli né quelli che lo guardavano proferivano parola» (p. 385).

29. «Se vi piace, signori, che io vi spieghi con brevi ragionamenti l'immensità della mia sventura, mi dovete promettere che non romperete, con domande o in altro modo, il filo della mia triste storia» (p. 385).

30. «Quando ebbe terminato, fece loro cenno di seguirlo, come fecero, e li condusse a un verde praticello dietro una roccia poco discosta da lì. Giuntovi, si stese sull'erba, e così fecero tutti, senza parlare» (p. 385).

31. «E così se ne andarono in un pratello nel quale l'erba era verde e grande [...]. E quivi, sentendo un soave venticello venire, sí come volle la lor reina, tutti sopra la verde erba si posero in cerchio a sedere» (G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, vol. I, Torino, Einaudi, 1992, pp. 46-47).

32. Sono numerosi gli studi sul significato del giardino nel *Decameron*; tuttavia, poiché il tema esula dal proposito di questo lavoro, ci limitiamo a offrire come indicazione bibliografica lo

studio di Battaglia Ricci che, a parer nostro, compendia alla perfezione la questione: L. Battaglia Ricci, *Se Paradiso si potesse in terra fare*, in Ead., Boccaccio, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 157-161.

33. Si veda I. Colón, *Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano en la novela corta española del XVII*, in I. Colón, D. Caro, C. Marías e A. Rodríguez de Ramos (a cura di), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial (Prosa Barroca), 2013, pp. 137-150.

34. Oriel conferma che «discontinuity also characterizes the fragmentary and metonymic process by which Don Quijote and Sancho, themselves, learn about Cardenio: literally, piece by piece (his clothing, his money, and his writings, all found in the bag; then his mule; then the unnamed goatherd's words about a young man who has recently appeared there in the mountains; finally, Cardenio himself)» (C. Oriel, *Narrative Levels and the Fictionality of 'Don Quijote', I: Cardenio's Story*, «Bulletin of the Cervantes Society of America», vol. 10, n° 2, 1990, p. 59).

35. «[Rimase] ancor più desideroso di sapere chi fosse quel folle sventurato» (p. 381).

36. M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, a cura di H. Sieber, vol. II, Madrid, Cátedra, 2005, p. 282. «“Ma, poiché non sono in grado di fare lunghe conversazioni per la strada, vossignoria mi perdoni; un altro giorno più comodamente le darò conto delle mie vicende, che sono le più nuove e peregrine che vossignoria abbia mai sentito in tutti i giorni della sua vita”. “Non sarà così — disse il dottore —; voglio invece che venga con me alla mia locanda”» (M. de Cervantes, *Il dialogo dei cani*, a cura di M. Caterina Ruta, Venezia, Marsilio, 1993, p. 39).

37. M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 293. «Tutti questi preamboli e l'enfasi che l'alfiere ci metteva prima di iniziare il racconto di quanto aveva visto accendevano tanto il desiderio di Peralta» (M. de Cervantes, *Il dialogo*, cit., p. 61).

38. «La otra se sentó en una silla junto a mí, derribado el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la rareza del manto; y aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse, no fue posible acabarlo con ella, cosa que me encendió más el deseo de verla. Y para acrecentarle más, o ya fuese de industria [o] acaso, sacó la señora una muy blanca mano, con muy buenas sortijas. [...] Con todo esto le rogué que se descubriese, a lo que ella me respondió: “No seáis importuno, casa tengo, haced a un paje que me siga, que aunque yo soy más honrada de lo que promete esta respuesta, todavía, a trueco de ver si responde vuestra discreción a vuestra gallardía, holgaré de que me veáis”» (M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., pp. 283-284). «L'altra si sedette su una sedia accanto a me, tenendo il mantello abbassato fino al mento, senza far vedere il viso più di quanto permettesse la consistenza del tessuto; e sebbene la supplicassi per cortesia di farmi la grazia di scoprirsi, non ebbi successo, cosa che accese ancor di più il mio desiderio di vederla. E per accrescerlo ulteriormente, lo abbia fatto apposta o per caso, la signora tirò fuori una mano bianchissima con preziosi anelli. [...] La pregai, dunque, di scoprirsi e mi rispose: “Non siate importuno; ho casa; fatemi seguire da un paggio e, sebbene sia più onorata di quanto la mia risposta lasci intendere, tuttavia, per verificare se la vostra discrezione risponde alla vostra baldanza, mi farà piacere che mi vediate”» (M. de Cervantes, *Il dialogo*, cit., p. 41).

39. F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in N. Ordine, *Teoria della novella*, cit., p. 141.

40. «Quando non aveva indovinato il numero delle capre che avevano attraversato il fiume e la storia era rimasta a mezzo» (p. 385).

41. Si tratta della novella il cui argomento è così sintetizzato nel *Decameron*: «Un cavalier dice a madonna Oretta di portarla con una novella a cavallo, e mal compostamente dicendola, è da lei pregato che a piè la ponga». Ordine annota che in questa vicenda Boccaccio recupera la novella LXXXIX dell'anonimo *Novellino*; più avanti, anche Sercambi ne farà una sua reinterpretazione nell'Exemplo CXX, *De pulcra responsione* (N. Ordine, *Teoria della novella*, cit., pp. 36-37, n. 53).

42. F. Bonciani, *Lezione*, cit., p. 149.

43. «Il triste cavaliere diede inizio alla sua commovente narrazione, quasi con le stesse parole e lo stesso ordine usati con don Chisciotte e con il capraio pochi giorni prima, quando [...] la storia era rimasta, come avemmo modo di dire, incompiuta» (pp. 455; 457).
44. B. Castiglione, *Il libro*, cit., p. 183.
45. M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., p. 304. «Ed è che alcuni racconti hanno l'interesse in se stessi, altri nel modo in cui sono narrati. Voglio dire che ce ne sono alcuni che, per quanto si raccontino senza preamboli e ornamenti linguistici, danno piacere; ce ne sono altri che è necessario rivestire di parole, e che con gesti del viso e delle mani e cambiamenti di voce, da nonnulla diventano qualcosa, da deboli e senza vita acuti e gustosi» (M. de Cervantes, *Il dialogo*, cit., p. 81).
46. «I due, che non desideravano altro che conoscere dalle sue stesse labbra la causa del suo male, lo pregarono di rivelarla» (p. 455).
47. «La propria storia, tanto sventurata quanto piena d'amore» (p. 475).
48. «Dei racconti e degli episodi che le danno vita, in parte non meno gradevoli, raffinati e veridici della storia stessa» (p. 477).
49. J. Blasco, *Tropelía o novela*, cit., pp. 15-58.
50. Nel *Tesoro de la lengua castellana* (1611) di Covarrubias il termine *artificioso*, difatti, indica sia qualcosa fatto ad arte, sia ciò che è legato all'artificio, alla finzione.
51. L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, cit., p. 135.
52. Sostiene Perocco che Bandello «fa addirittura una bandiera [...] della necessità di scrivere le novelle così come gli furono raccontate e quindi come specchio di fatti reali» (D. Perocco, *Trascrizione dell'oralità. Il gioco delle forme in Straparola*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie*, cit., p. 474i).

RIASSUNTI

Nel presente articolo si esaminano le strategie della narrazione novellistica ravvisabili nella storia di Cardenio, protagonista di una delle narrazioni intercalate nella prima parte dell'*Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. I meccanismi adottati da Cervantes dimostrano, difatti, una piena consapevolezza delle teorie sull'arte del novellare che muovono dalla precettistica dell'epoca, quella italiana in modo particolare, e si irraggiano nel suo romanzo.

Dans cet article, nous examinons les stratégies du récit novellistique détectables dans l'histoire de Cardenio, protagoniste de l'une des histoires intercalées dans la première partie du *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Les mécanismes adoptés par Cervantes démontrent, en effet, une pleine conscience des théories sur l'art de conter qui procèdent des préceptes de l'époque, des Italiens en particulier, et qui se reflètent dans son roman.

In this article we will examine the narrative strategies that can be appreciated in the story of Cardenio, the protagonist of one of the intertwined stories included in the first part of the *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. The mechanisms adopted by Cervantes in his novel demonstrate, in fact, a full consciousness of the theories on the art of storytelling related to the Sixteenth century precepts, especially the Italian ones.

INDICE

Mots-clés : Cervantes, Don Quijote, Cardenio, nouvelle, oralité, mécanismes narratif

Keywords : Cervantes, Don Quijote, Cardenio, short story, orality, narrative strategies

Parole chiave : Cervantes, Don Quijote, Cardenio, novella, oralità, meccanismi narrativi

AUTORE

ILARIA RESTA

Università Roma Tre

ilaria.resta@uniroma3.it