

Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara
Marías Martínez, Alberto Rodríguez de Ramos
(eds.), *Los viajes de Pampinea: ‘novella’ y novela española
en los Siglos de Oro*¹

Edoardo Ventura
Università di Padova

“Nella qual noia tanto refrigerio
già mi porsero i piacevoli ragionamenti
d’alcuno amico e le sue laudevoli consolazioni,
che io porto fermissima oppinione
per quello essere avvenuto che io non sia morto”.
[G. BOCCACCIO, *Decameron*, proemio]

Pampinea, tra le dame del *Decameron* “quella che di più età era”, è colei che suggerisce alla brigata di allontanarsi dalla città per scampare alla peste:

[...] io giudicherei ottimamente fatto che noi, sì come noi siamo, sì come molti innanzi a noi hanno fatto e fanno, di questa terra uscissimo; e, fuggendo come la morte i disonesti esempli degli altri, onestamente a’ nostri luoghi in contado, de’ quali a ciascuna di noi è gran copia, ce ne andassimo a stare; e quivi quella festa, quella allegrezza, quello piacere che noi potessimo, senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione, prendessimo.

Ha così inizio quel viaggio del *ragionare* dei dieci giovani e con questo quello della novella italiana in Europa: è da questa idea fondante che prende le mosse il volume (ed il Convegno) che riunisce appunto sotto il nome di Pampinea, il viaggio che va da Boccaccio (ed altri novellisti italiani) alla letteratura spagnola, in particolare la *novela corta* del XVII secolo. Affascinante tematica di scambio culturale in cui la circolazione di libri, storie, personaggi, tecniche narrative, ma anche di traduzioni, imitazioni, prestiti è fatto centrale nello stretto rapporto allora esistente tra Italia e Spagna; come Petrarca un secolo prima esporta la poesia italianizzante cambiando il corso della lirica

¹ Il volume raccoglie gli atti del *Congreso Internacional*, dal medesimo titolo, tenutosi a Madrid dal 20 al 22 febbraio 2012. Questo lavoro fa parte di più ampi progetti sul tema della ricezione di materiali e modelli della novellistica italiana nella letteratura e nel folclore ispanici, diretti dal gruppo di ricerca degli italianisti dell’Università Complutense di Madrid.

spagnola, così i novellieri, Boccaccio in primis, divengono serbatoio infinito di temi e forme e modelli di un genere, la *novela corta*, che a loro tanto deve.

La materia, per la sua etereogenità di difficile sistemazione, è accortamente suddivisa in quattro sezioni, che restituiscono un quadro quanto più possibile completo ed unitario nella frammentarietà e diversità del caso: la prima parte, *Sobre Boccaccio*, raggruppa gli interventi su colui che con evidenza è il punto di partenza di questo percorso: il contributo di Roberta Morosini (pp. 17-28), si centra sul viaggio femminile nel *Decameron*, viaggio che è sempre costretto e la donna – che rappresenta la staticità, non il movimento – è sempre merce di scambio, bottino e mai si sposta per volontà. Così Beritola, Alatiel, Bartolomea, Efigenia, Zinevra, Alibech, Gostanza divengono “Penelopi, viaggiatrici silenziose di un viaggio che non hanno scelto” in un Mediterraneo a volte fatale. Il ritorno (*nostos*), presuppone sempre un viaggio circolare che però per le donne, che non ‘tessono’ la loro storia e non determinano il loro viaggio, non procura alcun mutamento intimo (se non fisico): per le protagoniste boccacciane viaggiare è solo tornare al punto geografico e mentale della partenza, ad ‘un come si era’, come nulla fosse successo. Il successivo intervento di Roxana Recio (pp. 28-44) analizza invece i riferimenti alla musica e al canto nella cornice del *Decameron*, e quindi le poesie intercalate. Se nel *Filocolo* e nell’*Ameto*, la lirica è solo un elemento in più della narrazione, nell’opera maggiore di Boccaccio il rapporto con la musica (poesia) rispetto alle opere giovanili è più complesso: la musica, elemento festivo, è più ‘reale’, intrattiene, accompagna l’ironia e l’erotismo, fa da connessione e sottolinea o preannuncia passaggi chiave delle novelle. Interludi che, in un ingranaggio perfetto tra prosa e poesia, non sono accessorie alle novelle, ma in funzione delle novelle: “che tali sono le tue canzoni chenti sono le tue novelle”.

Con la seconda sezione, *Los caminos de la traducción*, il ‘viaggio’ è quello della lingua includendo gli apporti che analizzano le riscritture e le versioni al castigliano dalla narrativa italiana: quello di Mita Valvassori (pp. 47-60), di carattere filologico, affronta nel dettaglio un’antica traduzione anonima del *Decameron* presente nel ms. J-II-21 della Biblioteca di San Lorenzo del Escorial (è una copia parziale il cui originale è oggi perduto). Questo testimone diviene interessante poiché rappresenta la tradizione indiretta della diffusione del *Decameron* in Spagna e l’autrice analizza in particolare l’episodio della *Valle delle Donne* (conclusione VI giornata) come luogo del testo significativo per uno studio comparato della traduzione: pur con censure, omissioni, cambi, errori, rappresenta un’anomalia editoriale di rilievo; e la scelta stessa del copista di includere questo frammento della cornice nel codice, sembra svelarne la capacità di riconoscerne il carattere di eccezione. David González Ramírez e Ilaria Resta (pp. 61-76) prendono in esame invece la traduzione spagnola de *L’ore di ricreazione* di Ludovico Guicciardini: opera di ampio successo editoriale in tutta Europa è caratterizzata, e forse da qui deriva la sua notevole diffusione, da quella *varietas* – mistificazione di generi, foresta di facezie, detti, aneddoti – che sembra preannunciare quella moda per la *mezcla* di generi che tanto esito avrà nel secolo a venire. La prima traduzione spagnola di Vicente de Millis (Bilbao, 1586), pur con alcune censure si presenta essenzialmente fedele all’originale; la seconda, più riscrittura che traduzione, è ad opera

di Jerónimo de Mondragón (Zaragoza, 1588), che invece apporta numerose variazioni personali dando vita ad un testo totalmente altro.

Con la terza sezione del volume, *Relaciones entre la 'novella' italiana y la literatura española*, il viaggio entra nel vivo: vi si affrontano infatti più nel dettaglio i contatti specifici e gli scambi tematici, ambientali, onomastici, culturali tra le due letterature. Così, María Hernández Esteban (pp. 79-90), importante traduttrice del *Decameron* (Premio “Città di Monselice” 2007) e figura di riferimento per gli studi italianistici spagnoli, scorre nelle sue pagine le vicende personali di Niccolò III d'Este, Marchese di Ferrara: gli avvenimenti scandalosi della sua vita, entrati nelle cronache a partire dal XVI secolo (Piccolomini, Equicola, Pigna), divennero fatti leggendari fino ad entrare nella letteratura per cui un episodio reale, tramandato prima oralmente, diviene infine materia narrativa. Rifacimenti, novelle, versioni si danno della storia fino al '900, da Bandello a Lope, da Leopardi a D'Annunzio. L'autrice quindi concentra la ricerca su una versione che potrebbe essere la più vicina ai fatti, quella dell'hidalgo sivigliano Pero Tafur del 1454: *Andanças viajes de Pero Tafur*. Questa cronaca di viaggio non sembra aver avuto larga diffusione (esiste solo un manoscritto), ma risulta interessante proprio per la sua antichità – è forse la prima versione scritta della storia - e per aver messo in luce, da un'ottica ancora cavalleresca, un fatto storico che tanto seguito nelle letterature e nelle arti ha avuto nei secoli successivi. Juan Varela-Portas de Orduña (pp. 91-98) si occupa del rapporto tra la *Celestina* ed il *Decameron* e della 'semantica' comune che li contraddistingue: Ghismonda, come Melibea, esprimono la loro verità individuale, le loro ragioni, prima di morire: le *verdades del alma*; cosicché, in una nuova concezione del rapporto tra anima e corpo, “estamos, como es sabido en la base ideológica misma del *Decameron* como libro consolatorio, que ya no como libro esemplar”. Viaggio più strettamente tematico anche l'intervento di Eva López del Barrio (pp. 99-108), che affronta il topic dell'uomo vecchio sposato con la donna giovane, che da Bandello (I, 5), a Cervantes (*El celoso extremeño*), fino a Galdós (*Tristana*) crea un dialogo intertestuale continuo, associato all'idea del matrimonio innaturale con tutto ciò che comporta (l'irruzione del *galán* e la gelosia). La libertà *honrada* della donna oppressa diventa così nodo centrale, che nelle varie sfumature si muove nei secoli da una letteratura all'altra. Ancora per temi avanza il contributo di Vittoria Foti (pp. 123-135) che esamina la forte presenza della Spagna nelle novelle bandelliane, sia come fattore ambientale, sia come 'veste' nei personaggi spagnoli in novelle d'ambientazione italiana. Così, ad esempio, Isabella di Luna diviene simbolo della cortigiana intelligente e pronta, risoluta e coraggiosa, antitesi della donna ipocrita. Mentre il contesto spagnolo fornisce un colore esotico e di fascino alle novelle di Bandello. Chiude l'autrice con un accenno al dialogo intertestuale tra Bandello e Cervantes. Narratologico invece è l'approccio di Aldo Ruffinatto (pp. 109-121), già traduttore del *Persiles*, che, riprendendo un proprio studio più ampio apparso nel 2012 sugli *Anales Cervantinos*, confronta appunto un frammento dell'opera cervantina (III, 6) con il suo diretto antecedente: è la storia raccontata dal polacco Ortel Banedre tratta dall'originale novella di Livia e Scipione degli *Ecatommisti* (VI, 6) di Giraldo Cintio. Il dialogo intertestuale si ferma alla prima parte del racconto, il finale – edificante e felice

nella novella italiana – passa ad altri temi in quella spagnola, più propriamente ispanici, appunto, e cervantini: il vecchio geloso, il marito cornuto, la donna libera e spigliata. Così se le prime sequenze combaciano quasi perfettamente, lo sviluppo narrativo successivo è completamente diverso, in particolare a partire dalla differenza della scoperta dell'assassino (in Cintio) rispetto al suo *encubrimiento* in Cervantes, con tutto ciò che questo comporta. Se dalla critica precedente emerge come il racconto italiano abbia pertanto una funzione essenzialmente didascalica e moralizzante rispetto a quello spagnolo, dal momento in cui si separa dalla fonte assumono maggiore forza gli aspetti più propriamente narrativi e di aderenza alla realtà (o verosimiglianza) e lo studioso approfondisce le cause di queste differenze trovandole nelle relazioni tra il discorso narrativo e le istanze che l'hanno prodotto: ovvero il fatto di essere, in entrambi i casi, racconti metadiegetici. Da qui le dettagliate considerazioni narratologiche che portano a pensare e raffigurare il processo narrativo di Cintio come simile ad un triangolo perfettamente chiuso tra narratore di primo grado, narratore (eterodiegetico) di secondo grado e narratario; mentre quello cervantino rimane un triangolo 'aperto' in quanto "no hay ninguna cesión de la voz por parte del narrador primero. El segundo lado del triángulo lo establece el polaco al asumir el papel *no pedido* de narrador de segundo grado" omodiegetico. Non c'è quindi connessione tra narratario (omodiegetico) e narratore di primo grado e le conseguenze diventano altre: Cervantes affida al picaro Ortel Banedre un materiale narrativo esemplare perché questi lo adatti alle proprie esigenze narrative, aggiungendo un'intenzione ironica, ludica, dissacrante e per così dire 'cervantina' alla novella di Cintio. Isabel Colón Calderón (pp. 137-149) si addentra nello studio della cornice di stampo italiano all'interno della *novela corta* spagnola: analizzando autori come Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Castro y Añaya, María de Zayas, l'autrice sottolinea il diverso rapporto tra cornice e novelle tra i modelli italiani, essenzialmente il *Decameron*, e la *novela* spagnola. La tendenza ispanica del *raccontare* è maggiormente teatrale (c'è chi narra e c'è chi ascolta, senza cambio di ruoli), anche nella postura stessa del narratore (dal porsi in cerchio, ad una posizione eminente di chi narra). E così pure peculiari saranno gli aspetti che assume la presenza dell'arte e della natura. Con Alberto Rodríguez de Ramos (pp. 151-163) si torna sul rapporto tra versi e novelle nell'opera di María de Zayas alla luce, ancora una volta, di tematiche e forme decameroniane: nell'autrice spagnola le liriche non sono già più mero intrattenimento o esercizio stilistico, bensì creano una vera e propria "narrativa adicional interna". Se da un lato l'inserimento di poesie si spiega con la 'poetica della varietà' e della tendenza all'ibridismo proprie del Barocco, dall'altro questa pratica ha alle spalle una tradizione consolidata che a partire dal *Decameron*, passando attraverso il genere pastorale e il romanzo sentimentale, ne avalla l'uso aggiungendo verosimiglianza ad un genere ora più realista. La poesia nella cornice si differenzia da quella interna al racconto, ma essenzialmente entra in gioco quando si ha la presenza del tema amoroso, in tutte le sue forme: dal duello, all'espressione sentimentale, al lamento, alla gelosia, dimostrando come la Zayas, assimilata perfettamente la tradizione precedente, la tinga di originalità con la propria idea di scrittura, usando la poesia come pretesto per mostrare i temi centrali che le

interessano. Guillermo Carrascón (pp. 165-176) affronta invece il rapporto tra la novella italiana ed il teatro spagnolo: è quindi Lope l'oggetto di un raffronto tra *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* (1600) e l'ultima novella del *Decameron* cui è ispirata. Griselda passa alla Spagna (ed alla Francia), però, in tutte le sue versioni letterarie, attraverso la traduzione latina che ne fece il Petrarca; il che aggiunge altre sfumature – quella di rendere la protagonista un ritratto di solidità morale e la novella una favola allegorica - alla storia che a partire da Boccaccio si diffuse in tutta Europa per secoli. Dunque, se tutta la novellistica italiana è stata fonte d'ispirazione per il teatro lopianò (uno schema dettagliato rende ragione di questa influenza in almeno diciannove opere teatrali le cui radici possono trovarsi in Boccaccio, Cintio e Bandello), in questo caso l'autore spagnolo segue Petrarca, introducendo a sua volta trasformazioni e cambi per adattarla alle proprie necessità ed omologandola ai moduli essenziali del suo scrivere commedie.

Álvaro Alonso (pp. 177-183) ripercorre l'interessante storia di un'espressione proverbiale che, presente nella novella di Alatiel (*Decameron*, II 7) e popolarissimo in Italia, è assai conosciuto anche in Spagna: “Bocca basciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna”, e lì attecchisce con diverse varianti fino a snaturarsi. Così, dopo una complessa traiettoria ispanica e vuotata del suo significato originario, giunge ad essere trasformata in un'espressione proverbiale di natura molto differente: “En boca cerrada no entran moscas”. Anche Marcial Carrascosa Ortega (pp. 185-197) intraprende un interessante viaggio di “andata e ritorno”: a due secoli di distanza tra loro, la novella di Girolamo e Salvestra (*Decameron*, IV 8) e la tragedia *Los Amantes* del valenciano Andrés Rey de Artieda, avrebbero come fonte comune la celebre tradizione storica degli amanti di Teruel. Il dramma dell'autore spagnolo diviene fondamentale perché è probabilmente la prima opera che fissa su carta nel 1581 una tradizione orale che dal 1217, data in cui si situano i fatti, era diffusissima e farà da modello per tutto il teatro spagnolo successivo. Così, la storia degli amanti torna in Spagna proprio con Boccaccio attraverso l'autore di Valencia.

L'ultima parte del libro e del viaggio, infine, con la sezione *Géneros narrativos españoles del Siglo de Oro*, tocca l'approdo ultimo di questo cammino: la narrativa spagnola del Seicento. Asunción Rallo Gruss (pp. 201-213) analizza così la “miscelánea dialogada” *Guía y aviso de forasteros* (1620) di Liñán y Verdugo, una guida cortesana dove confluiscono appunto temi e forme della novellistica ma solo in chiave moralizzante; si dissolve così l'aspetto ironico o umoristico a favore dell'*escarmiento* e dell'*exemplum* sotto forma di racconti o novelle didattiche, non divertenti o metaforiche, bensì credibili, reali, efficaci: le storie raccontate mai sono chiamate novelle, ma sempre come *sucesos*, *casos*, *cuentos*, *donaires* o *sainetes* e sempre *lastimosos* o *donosos*. L'utilità sopravanza la moralità, e la lettura, non più d'intrattenimento, diventa vademecum *provechoso*. Quantomani legata proprio a questa tematica, Paloma Fanconi (pp. 215-224) si addentra nella novella *Deleitar aprovechando* (1631) di Tirso de Molina, testo della fase didattico-storica dell'autore madrilenò. Opera intermedia, che guarda già a quella che sarà la produzione ultima di Tirso, quando ritornerà al nome di Gabriel Telléz, frate dell'Ordine Mercedario, contiene vari elementi letterari

d'interesse: tre novelle inserite in una cornice in cui il raccontare come "entretenimiento honesto" diviene "novelar a lo divino". Cristina Castillo Martínez (pp. 225-236) si occupa di un'altra intersezione: quella tra la *novela pastoril* e la *novela corta*. Benché i due generi narrativi nascano in tempi diversi, le due forme si incrociano "de una manera menos simple y más rica de lo que, en principio, pudiera parecer". La studiosa scorre così vari testi significativi, a partire dalla *Diana* di Montemayor, passando per Lope, Lofrasso, Montalvo e giungendo alla conclusione che la tematica *cortesana*, nella sua piega più festiva e amorosa, reale o fittizia che sia, mai è estranea alla *novela pastoril* e viceversa. E tutto ciò, naturalmente, non manca di influenze letterarie provenienti dalla novellistica e dalla bucolica italiana, così come dalla drammaturgia medievale, l'egloga rinascimentale, il cavalleresco, fino alla narrativa orientale. In un travaso e riadattamento continuo di luoghi, personaggi, azioni, artifici e camuffamenti in cui la *mezcla* diviene elemento fondante. David Caro Bragado (pp. 238-258) si interroga sulla presenza o meno del concetto petrarchista dell'amore nella narrativa spagnola di stampo boccacciano, così come il poeta aretino era, in quegli anni, maestro indiscusso nella lirica. Ci sono quindi *Laure* nelle *novelas* spagnole? Il 'naturalismo' boccacciano, modello imprescindibile, a differenza dell'amore-peccato dantesco e a all'amore-errore di Petrarca, porta ad un amore-passione totalmente laico ed umano che – e questa è la risposta al quesito – equivale ad un assoluto allontanamento dai modelli neoplatonici e petrarcheschi italiani da parte della narrativa spagnola che a Boccaccio si rifà, dividendo perentoriamente la prosa da ciò che accadeva nella poesia. Su *topoi* significativi tornano anche i due studi successivi di Karidjatou Diallo (pp. 249-258) e Clara Marías Martínez (pp. 259-281): il primo centra la sua ricerca sul concetto di "potere" – nelle tre forme di autorità, amore, denaro – e la sua funzione nella *novela corta* del Seicento in tre raccolte spagnole: *Auroras de Diana* di Castro y Añaya, *Historias peregrinas y ejemplares* di Céspedes y Meneses e *Novelas amorosas y ejemplares* di María de Zayas. La seconda invece tocca un tema eterodosso e difficile da trattare: il suicidio nell'opera di Pérez de Montalbán (un caso) e di María de Zayas (tre casi). Nel primo il suicidio si identifica con la sfera femminile, passionale ed amorosa, mentre nella seconda è sempre soluzione disperata da cui fuggire per onore. In entrambi i casi è sempre il *desenlace*, benché l'uno sia più letterario, l'altra più realista. Fernando Copello Jouanchin (pp. 283-291) dipinge un quadro generale dell'influsso italiano nella novella spagnola, anche dal punto di vista della critica ispanica fino ad un'analisi dell'opera italianizzante di Lope de Vega, giungendo alla conclusione che: "el traje italiano [...], después de todo, nunca dejó de sentarle bien a la novela corta hispánica y nunca quedó absolutamente olvidado, pero se transformó en una piqueta estilística". María del Pilar Couceiro (pp. 293-301), significativamente l'ultimo intervento, affronta il tema dell'aldilà, strettamente connesso al magico, all'incantamento, alla visione infernale, in tre novelle di María de Zayas.

Con un 'oltre' si chiude così questo lungo viaggio d'influssi tra le due culture, tracciando una mappa di notevole interesse per qualsiasi studioso si concentri su questo periodo della storia letteraria europea, nel nome di Pampinea e di quel suo invito alla brigata che, accolto con favore dai giovani, tanti frutti ha dato:

Qui è bello e fresco stare, e hacci, come voi vedete, e tavolieri e scacchieri, e puote ciascuno, secondo che all'animo gli è più di piacere, diletto pigliare. Ma se in questo il mio parer si seguisse, non giucando, nel quale l'animo dell'una delle parti convien che si turbi senza troppo piacere dell'altra o di chi sta a vedere, ma novellando (il che può porgere, dicendo uno, a tutta la compagnia che ascolta diletto) questa calda parte del giorno trapasseremo. Voi non avrete compiuta ciascuno di dire una sua novelletta, che il sole fia declinato e il caldo mancato, e potremo dove più a grado vi fia andare prendendo diletto: e per ciò, quando questo che io dico vi piaccia, ché disposta sono in ciò di seguire il piacer vostro, faccianlo; e dove non vi piacesse, ciascuno infino all'ora del vespro quello faccia che più gli piace.

Le donne parimente e gli uomini tutti lodarono il novellare.

Adunque, – disse la reina – se questo vi piace, per questa prima giornata voglio che libero sia a ciascuno di quella materia ragionare che più gli sarà a grado.

E rivolta a Panfilo, il quale alla sua destra sedea, piacevolmente gli disse che con una delle sue novelle all'altre desse principio; laonde Panfilo, udito il comandamento, prestamente, essendo da tutti ascoltato, cominciò così.