

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

ANTONIO GARGANO

Modello freudiano e contenuti storici: il codice d'amore cortese-cavalleresco tra La Celestina e il Quijote

*Freudian Model and Historical Contents: The Courtly-Chivalric love code
Between La Celestina and Quijote*

SOMMARIO | ABSTRACT

Col supporto di quella particolare configurazione del modello teorico di “formazione di compromesso” (F. Orlando) che è il Witz (S. Freud), il presente lavoro prende ad oggetto la concezione amorosa di due capolavori della letteratura spagnola della prima età moderna, *La Celestina* (1499) e il *Quijote* (1605-1615), allo scopo di mostrare come le due opere menzionate, a distanza di un secolo circa l'una dall'altra, presentino un fenomeno di reversibilità nel rapporto di comicità e Witz, nel senso che lo stesso contenuto storicamente determinato può fungere da momento della non-identificazione, comico e repressivo ne *La Celestina*, e fare da momento dell'identificazione col contenuto proibito e interdetto, ossia col represso, nel *Quijote*.

By using a special configurations of the theoretical model of “compromise formation” (F. Orlando) that is the Witz (S. Freud), the present work deals with the love conception of two masterpieces of Spanish literature of the early modern age, *La Celestina* (1499) and *Quijote* (1605-1615), in order to show how the two works mentioned, at a distance of about a century from each other, present a phenomenon of reversibility in the relationship of funniness and Witz, in meaning that the same historically determined content can act as a moment of non-identification, comic and repressive in *La Celestina*, while acts as a moment of identification with the prohibited and forbidden content, that is the repressed, in *Quijote*.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

comicità, Witz, *Celestina*, *Quijote*, concezione d'amore cortese-cavalleresco
comicality, Witz, *Celestina*, *Quijote*, conception of courtly-chivalric love



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

ANTONIO GARGANO

*Modello freudiano e contenuti storici:
il codice d'amore cortese-cavalleresco
tra La Celestina e il Quijote*

1. Comicità e formazione di compromesso

Il modello freudiano a cui il titolo del mio contributo allude è quello della “formazione di compromesso”, nella definizione che Francesco Orlando ha ricavato dall’opera di Freud: “una manifestazione semiotica-linguistica in senso lato che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto” (Orlando 1987: 211). Nello specifico, l’espressione del mio titolo vuole richiamarsi a quella particolare configurazione del modello di formazione di compromesso che lo stesso Orlando, nel capitolo iniziale di *Lettura freudiana del «Misanthrope»*, ha formalizzato con la frazione simbolica di “Comicità/Witz”, a partire dalla proposta teorica avanzata da Sigmund Freud nel celebre libro su *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (Freud 1975)¹. In questo libro, com’è noto, nel campo della “provocazione del riso”, l’autore distingue tra comicità, Witz e umorismo, e sosteneva che alcuni motti, combinando comicità e Witz, danno luogo a una particolare formazione di compromesso, in cui la comicità, os-

sia il momento della distanza e della non-identificazione, funge da semplice “facciata”, dietro la quale è possibile scorgere un contenuto “represso”, da cui risulta istituito il momento della complicità e dell’identificazione. In tempi più recenti, poi, il modello freudiano della formazione di compromesso è stato genialmente ripreso in sede di teoria della letteratura da Francesco Orlando, il quale, nella sua citata lettura del *Misanthrope* di Molière, ha anche fornito un esempio di come un intero capolavoro letterario, come tale universalmente riconosciuto, acquisti nuova luce se letto sulla base di quella particolare realizzazione di formazione di compromesso risultante dalla combinazione di comicità e *Witz*: “nella ricca casistica di formazioni di compromesso – scrive Orlando – che secondo Freud, da buona manifestazione dell’inconscio, offre il fenomeno del motto di spirito, una è per noi di specialissimo interesse [...]. È quella che combina in qualche modo, anzi in modo tale che la loro convergenza risulta ‘deducibile teoricamente’, le due definizioni di comicità e di *Witz*” (Orlando 1974: 49), con la conseguenza per la lettura del capolavoro di Molière che “il misantropo sia un personaggio tale da far coincidere la distanza comica di fronte a lui con un momento repressivo, e la complicità o identificazione in lui con un ritorno del represso” (Orlando 1974: 51).

Orlando non si è mai stancato di ripetere, oralmente e per iscritto, che tali modelli – quello più generale di formazione di compromesso e quello meno astratto che compone, secondo il criterio compromissorio, comicità e *Witz* – sono modelli vuoti, nel senso che possono riempirsi di qualsiasi contenuto e che, peraltro, tali contenuti, in quanto “non conformi all’ordine costituito”, hanno una valenza storica e collettiva, come testimonia la scelta terminologica di sostituire “rimosso” e “ritorno del rimosso” con “represso” e “ritorno del represso”; una scelta “motivata dalla volontà di includere nell’espressione non solo contenuti individuali e inconsci, ma anche sociali e consci” (Or-

lando 1987: 25). E a proposito del saggio su *Unheimliche*, dove "anche se non la conia di fatto [...] concettualmente e virtualmente Freud autorizza qui un'espressione analogica come 'ritorno del superato'", Orlando conclude:

il che vuol dire che tratta come varianti certi contenuti, tipici o no dell'inconscio, in rapporto a un modello formale senza dubbio tipico dell'inconscio, trattato come costante. Lo si chiami impropriamente un rimosso, o genericamente un represso, o specificamente un superato, ciò che a me preme sottolineare non è che la costanza di un modello a priori vuoto (Orlando 1987: 199-200).

In tale prospettiva e col supporto teorico precisato, nel mio contributo vorrei mostrare come lo stesso contenuto storicamente determinato, oltre che sociale e conscio, può fungere da momento della non-identificazione, comico e repressivo dunque, e può fare anche da momento dell'identificazione col contenuto proibito e interdetto, ossia col represso. Di più. Una simile reversibilità della sovrapposizione di comicità e *Witz* può verificarsi, addirittura, nella stessa opera letteraria. Prenderò, pertanto, in considerazione due capolavori della letteratura spagnola della prima età moderna, *La Celestina* e il *Quijote*, separati da un secolo quasi esatto di storia letteraria, limitando le mie riflessioni al tema costituito da quella concezione amorosa che ha goduto per secoli di ampio prestigio, e a cui farò riferimento con la formula canonica di codice d'amore cortese o, anche, di concezione d'amore cortese-cavalleresca. Va da sé che, nello spazio ridotto di queste pagine, non potrò che offrire una ricostruzione assai parziale della questione che, com'è facile intuire, meriterebbe una trattazione di ben più ampia estensione, e mi vedrò costretto a circoscrivere il discorso a porzioni di testo dei due capolavori molto limitate per numero e ampiezza, oltre che per la stringatezza d'analisi.

2. *“Maldito seas, que fecho me has reír”*

La Celestina è non solo un'opera che suscita il riso del lettore, ma è anche un universo fittizio dove ai personaggi che lo compongono capita di ridere in più di un'occasione (cfr. Gerli 1995)². Nella dozzina circa di episodi in cui ciò avviene, uno di essi vede coinvolto lo stesso Calisto, che non riesce a evitare una reazione d'ilarità proprio quando la melanconia d'amore sembra maggiormente sovrastarlo. Siamo, naturalmente, all'inizio della tragicommedia, nel lungo colloquio che il dolente e arrabbiato Calisto intrattiene con Sempronio, il quale nel tentativo di contrastarne la debordante passione non esita a rimproverarlo, ricorrendo all'argomento principe della tradizione misogina:

CALISTO: ¿Qué me repruebas?

SEMPRONIO: Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer.

CALISTO: ¿Muger? ¡Oh grosero! ¡Dios, Dios!

SEMPRONIO: ¿Y así lo crees, o burlas?

CALISTO: ¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora.

SEMPRONIO: ¡Ja, ja, ja! (¿Oíste qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?)

CALISTO: ¿De qué te ríes?

SEMPRONIO: Ríome que no pensaba que había peor invención de pecado que en Sodoma.

CALISTO: ¿Cómo?

SEMPRONIO: Porque aquéllos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser Dios.

CALISTO: Maldito seas, que fecho me has reír, lo que no pensé hogaño (Rojas 2011: 37).

Nel frammento del dialogo, ben due risate risuonano a corta distanza l'una dall'altra; e per di più è la giustificazione della prima da parte del servo a provocare la seconda da parte del padrone, e di noi lettori insieme a lui. Premesso, dunque, che è della risposta del suo servo che Calisto ride, domandiamoci ora perché o di cosa esattamente egli rida. Naturalmente, perché si dia la reazione d'ilarità, bisogna che colui che ride abbia piena consapevolezza del doppio riferimento a cui la risposta di Sempronio allude con fulminea concisione. Bisogna, cioè, che – da un lato – egli abbia ben presente l'episodio del *Genesi*, dove si racconta come quei grandi peccatori degli abitanti di Sodoma pretesero da Lot che consegnasse loro i suoi ospiti, gli angeli inviati dal Signore sotto sembianze umane: “Educ illos huc, ut cognoscamus eos” (19.5), ed è superfluo precisare a quale tipo di conoscenza essi scelleratamente facciano riferimento. D'altro lato, a generare la reazione divertita contribuisce in misura non meno essenziale l'adesione a quell'antica e nobile concezione dell'amore, che nella Spagna del Quattrocento informa di sé soprattutto i generi letterari della poesia di *cancionero* o della *novela sentimental*, e che – tra i suoi elementi costitutivi – includeva quello fondamentale della superiorità dell'oggetto amato, il quale – a sua volta – dal concetto di *domina* o *midons*, ‘signora del cuore’, di ascendenza cortese, era pervenuto per successive trasformazioni all'esito ontologico elaborato in ambito stilnovistico, dove la donna amata aveva acquisito la “natura di essere venuto di cielo in terra per rappresentare in concreto la potenza divina” (Contini 1970: 166), secondo la rigorosa interpretazione continiana dei celebri versi danteschi:

e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.
(Dante Alighieri 1980: 180)³.

È, del resto, la stessa concezione che, all'inizio del nostro frammento, trapela nell'indignata risposta di Calisto al rimprovero misogino di suo servo, quando prorompe nell'ellittica esclamazione: "¿Mujer? ¡O grosero! ¡Dios, Dios!", o – ancor meglio – quando, nell'enfatica dichiarazione che segue, sostiene con fervore la natura divina dell'amata, benché conceda che "entre nosotros mora".

Il lettore che abbia presenti entrambi i fattori a cui ho rapidamente accennato – il mitologico cristiano e l'erotico laico – difficilmente saprà resistere all'esilarante comicità dell'affermazione finale di Sempronio, da cui non a caso si lascia coinvolgere perfino Calisto, contro ogni sua ragionevole aspettativa: "lo que no pensé hogaño". Orbene, ciò che rende comica l'affermazione di Sempronio è la sua manifesta assurdità che la facciata logica vagamente sillogistica riesce malamente a coprire⁴. La conclusione a cui giunge il servo, con la grave – ancorché buffa – accusa nei confronti di Calisto, diventa intellegibile, difatti, se ne ricostruiamo il ragionamento deduttivo – o meglio, falsamente deduttivo – che la sorregge. Il tipo di argomentazione logica che ho definito come vagamente sillogistica, può ridursi al seguente schema, o a qualsiasi altro ad esso simile: i sodomiti, secondo il racconto biblico, commisero il grave peccato di volersi unire sessualmente a degli angeli con sembianze umane; Calisto riconosce apertamente, secondo il suo codice erotico, che Melibea è Dio (il quale – possiamo aggiungere – è nella scala dell'essere un ente superiore agli angeli); ne consegue, dunque, che Calisto è ancora più blasfemo e abominevole peccatore degli stessi sodomiti. Non ci vuole molto a comprendere che la conclusione di Sempronio è dettata da un falso sillogismo, che le conferisce il carattere di comica assurdità. All'insensatezza finale il servo perviene, difatti, per almeno due errori di cui il suo ragionamento reca tracce. Il primo consiste nell'arbitrarietà di far dire a Calisto qualcosa che questi non dice, ma che tuttavia si rivela

fondamentale nel falso ragionamento del servo: Calisto, difatti, non ha mai espresso – o, perlomeno, non l'ha ancora fatto – il desiderio di unirsi sessualmente a Melibea. Il secondo errore è ben più sottile. Il processo di idealizzazione dell'oggetto amato, proprio della concezione erotica che Calisto afferma di condividere, si spinge sì fino alla dottrina che postula la natura 'miracolistica', prodigiosa, della donna, ossia di creatura perfettamente virtuosa scesa tra le miserie del mondo sublunare a mostrare la grandezza divina, ma con tutto ciò non ha preteso affatto di identificare a Dio la donna, come l'erroneo ragionamento di Sempronio ridicolmente presuppone⁵. Dal doppio errore di Sempronio – l'arbitrarietà dell'aggiunta e la stravaganza dottrinale – trae origine la manifesta assurdità della sua accusa, che coinvolge in un'unica, irresistibile risata il protagonista maschile dell'opera e il lettore di essa. I quali ridono, in fondo, a spese del servo, il quale dà prova d'impiegare troppo poca energia mentale nella prestazione di un ragionamento, errato nella sostanza, per quanto logico si presenti in superficie.

Fin qui nulla della mia lettura del breve episodio considerato sembra contraddire la tesi tradizionale sulla comicità, secondo la quale all'origine del piacere comico ci sarebbe una comparazione tra chi ride e l'oggetto ridicolo, risolta in termini di non-identificazione, ovvero nel senso di superiorità che il primo prova nei confronti del secondo. Ora, però, il modello teorico a cui mi sono richiamato all'inizio di queste note suggerisce d'interpretare, in alcuni casi, la comicità come una "facciata", dietro la quale non solo è possibile che ci sia "qualcosa da nascondere", ma che ciò sia tale anche perché tratta di "qualcosa di 'proibito'". Quale sarebbe, allora, il pensiero serio, il contenuto proibito, che la comica affermazione di Sempronio nasconderebbe? A proposito di quei motti che si presentano con "spiccato carattere di logicità", Freud ne individua il risvolto serio nel fatto che essi "intendono veramente dire, sia pure con argomenti a bella po-

sta erronei, ciò che affermano” (Freud 1975: 74 e 132). Ecco come potrebbe essere presentato il pensiero contenuto nell’accusa di Sempronio, ridotto della sua veste comica: ‘Calisto, devi riconoscere che al tuo sentimento per Melibea non è affatto estraneo il desiderio di possederla sessualmente, e pertanto nulla di più assurdo della tua pretesa di idealizzarla a tal punto di farne un essere di natura divina’. Letta così, la ridicola e innocua affermazione di Sempronio rivela la sua più generale portata di feroce aggressione nei confronti di quell’insieme di norme, precetti, atteggiamenti con cui l’*élite* culturale – dal tempo dei trovatori in poi – aveva elevato il naturale desiderio sessuale al rango di comportamento evoluto e civile; in altre parole, si svela per quello che è: un’energica critica di quel ‘codice cortese’ dell’amore che nella Spagna di Rojas non aveva ancora perduto l’immenso prestigio sociale e culturale, di cui aveva goduto nelle epoche anteriori, pur vedendosi sottoposto a continui ripensamenti e a ulteriori elaborazioni. Né è irrilevante che l’attacco al codice sia condotto censurandone il principio costante e fondamentale: quel processo con cui le qualità e il valore dell’oggetto amato sono portati al massimo grado di perfezione; un principio e un processo, il cui rifiuto ha l’effetto di fare a pezzi l’intera tradizione di pensiero che – pur nella diversità delle strade esplorate: dalla trobadorica alla neoplatonica, passando per lo stilnovismo e l’esperienza petrarchesca – aveva, comunque, unitariamente inseguito la meta di innalzare a dignità di cultura e di ragione quel desiderio sessuale, a cui altrimenti non sarebbe stato dato di superare la soglia naturale dell’istinto. Con la sua battuta, Sempronio ottiene di rovesciare i termini della questione: imprimendo il marchio dell’incoerenza e dell’assurdità alla tradizione culturale che aveva puntato sull’idealizzazione e progressiva divinizzazione della dama cortese, egli finisce anche per rivendicare nell’amore il ‘deseo natural de gozo’, secondo una concezione naturalistica in cui – con parole di Pedro Cátedra –

“si spiega l'amore e la sua stessa esistenza in termini palpabili e all'interno della configurazione del mondo nel quale impera la legge naturale” (1989: 11)⁶. Una “legge naturale” che – come non riconoscerlo – riceveva nuova e diversa legittimazione dalla cultura umanistica, che della natura faceva un principio ordinatore del mondo e regolatore del comportamento umano. A tal proposito, penso – per esempio – alla dottrina esposta da Lorenzo Valla nel dialogo *De voluptate*, dove – in nome della “legge naturale” – si giunge addirittura a contestare il principio aristotelico, formulato nell'*Etica a Nicomaco* (X, 4-5), secondo il quale esistono nell'uomo due tipi di piacere, l'uno legato ai sensi e l'altro alla mente (“Verum Aristoteles voluptates duas facit, unam in sensibus, et quandam aliam in mente”). Ecco la replica dell'umanista italiano che, nel secondo libro del dialogo menzionato, parla per bocca di Maffeo Vegio:

At ipse non intelligo, cum unum atque idem nomen sit, quo pacto rem possimus facere diversam. Atque eo quidem magis, quod omnis voluptas non tam corpore sentit quam animo, qui corpus moderatur, quod, ut opinor, sensit Epicurus. Aut tandem quis dubitat, et voluptates corporis adiuvante animo, et voluptates animi subserviente corpore generari (Valla 1962: 152)⁷.

Tornando all'episodio de *La Celestina*, aggiungo solo che, come spesso accade, quando a esser fatti segno dell'attacco sono istituzioni o esponenti di esse, canoni morali e religiosi, codici culturali prestigiosi, la protesta nei loro confronti assume spesso la maschera della comicità; è per questo che il ridicolo di cui si copre Sempronio con i suoi errori di ragionamento, risulta il giusto prezzo da pagare per l'aggressione dell'antica, elitaria e prestigiosa concezione dell'amore. Con la sua fragorosa risata, il nobile Calisto è il primo che inconsapevolmente lo riconosce e ne gode.

La comica aggressione nei confronti del codice amoroso aristocratico-cortese non si limita al singolo episodio che contiene la mordace battuta di Sempronio, ma investe buona parte del testo della tragicommedia, coinvolgendo in una critica feroce quanto innocua la totalità dei più significativi fattori che costituiscono il codice, come risulta chiaramente dalla breve rassegna di alcuni passi dell'opera, nei quali il comportamento del protagonista maschile finisce per dar ragione, ampliandola, alla censura contenuta nell'assurda affermazione del servo.

3. Calisto e le comiche infrazioni al codice d'amore cortese

Fin dalla prima battuta dell'opera, nel colloquio d'esordio con Melibea, Calisto offre un concentrato di argomenti che rimontano tutti a quel codice d'amore cortese che, per un lato, era patrimonio culturale del ceto aristocratico dell'epoca e, d'altro lato, trovava manifestazione letteraria in generi coevi come la lirica dei canzonieri, la narrativa sentimentale e, in parte, il romanzo cavalleresco. A quest'antico quanto nobile repertorio di idee faceva ricorso Calisto quando, nella battuta iniziale, dichiarandosi a Melibea, affermava di vedere manifesta la "grandezza di Dio":

En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que, por este lugar alcanzar, yo tengo a Dios ofrecido. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo. Mas, ¡oh triste!, que en esto deferimos, que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, misto, me alegre con recelo del

esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar (Rojas 2011: 27).

Con una continua oscillazione tra le sfere del sacro e del profano, nello spazio di poche righe troviamo riuniti pressoché tutti i valori su cui si fondava la concezione erotica aristocratico-cortese: la forte idealizzazione della donna, fino a farne un'entità di natura divina; la conseguente incolmabile distanza che veniva a crearsi tra il soggetto amante e l'oggetto amato; la passione intesa come puro desiderio, destinata cioè a rimanere senz'altro appagamento che non fosse la contemplazione della donna; l'assoluta segretezza nella quale doveva essere vissuta la passione stessa; e, infine, la sofferenza mortale a cui dava luogo il sentimento amoroso concepito come costante stato di privazione. A tutti questi valori, nella battuta iniziale come altrove nel testo, Calisto non smette mai di richiamarsi e dichiararsi fedele, salvo poi, col suo comportamento, puntualmente smentirli tutti.

Per infrangere d'un sol colpo tutte le norme del codice basterebbe, difatti, l'entusiasmo con cui Calisto aderisce alla proposta di Sempronio, quella di affidarsi a "una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay" (47), delle cui capacità sono noti i prodigiosi risultati e sicure le straordinarie potenzialità, dal momento che "pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere" (47). La natura comica del personaggio di Calisto consiste, dunque, in ciò: nella sistematica infrazione che compie nei riguardi di un codice a cui, per altro verso, continua a professare la propria fedeltà. Naturalmente, per la comicità del personaggio vale la regola, secondo la quale l'effetto del trattamento comico o parodico di un dato valore quasi mai si esaurisce nella semplice aggressione di esso, ma l'aggressione che ne deriva comporta a sua volta la difesa – ancorché implici-

ta – del disvalore che ad esso si correla. Vediamo, rapidamente, come ciò si verifica per le singole norme del codice che abbiamo sopra elencato.

In luogo dell'idealizzazione dell'amata, prevista dal codice, il comportamento di Calisto sembra piuttosto essere dettato dall'idea che fa di Melibea una donna da "portare a letto", come volgarmente, ma con sostanziale aderenza alla realtà, si esprime Sempronio in un *a parte* del primo atto: "si destos aguijones me da, traérgela he hasta la cama" (47), e come il seguito della vicenda provvede largamente a dimostrare. Che il plebeo commento del servo colga nel segno lo provano, se non altro, le parole e i fatti di cui sovrabbondano gli incontri amorosi degli atti XIV e XIX: per Calisto, la divina Melibea è ora "gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes" (273) da toccare e, addirittura, da strapazzare; e il suo bel corpo, che bisognerà spogliare per goderne, in un doppio paragone finisce per essere assimilato, prima, a un uccello da spennare – "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas" (321) – e, poi, a un cibo da prelibare – "No hay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder" (322) –. Parallelamente, la distanza incolmabile che, in obbedienza al codice, fa più volte sentenziare a Calisto di essere "inmérito" e "indigno" dell'amata, risulta ridursi sempre più, fino a rovesciarsi nel contrario, come puntualmente avviene nella scena in cui Celestina annuncia a Calisto la capitolazione di Melibea. Della quale la vecchia mezzana può trionfalmente affermare:

es más tuya que de sí mesma, más está a tu mandado y querer que de su padre Pleberio. [...] Melibea pena por ti más que tú por ella; Melibea te ama y desea ver; Melibea piensa más horas en tu persona que en la suya; Melibea se llama tuya, y esto tiene por título de libertad, y con esto amansa el huego, que más que a ti la quema (232-234).

E una Melibea addirittura in ginocchio ai piedi del suo uomo è quella che, nella stessa scena, promette Celestina a un Calisto ancora incredulo, ma già soddisfatto:

CALISTO: [...] ¿Que verná de su grado?

CELESTINA: Y aun de rodillas (235).

Naturalmente, ce n'è in abbondanza perché la concezione della passione come puro desiderio subisca un clamoroso smacco. Un solo esempio sarà sufficiente. Nella scena d'amore dell'atto XIV, Melibea tenta inutilmente di contrastare i movimenti di Calisto, invitandolo a tenere quiete le mani e – dice – a “gozar de lo exterior, desto que es propio fruto de amadores” (273). Calisto reagisce con una serie di domande che, nell'evidenziare l'assurdità di una condotta che si vieti l'appagamento, costituisce una contestazione del principio del puro desiderio:

¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi pasión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego de comienzo? (273)

Una delle quattro domande contiene anche un implicito rifiuto della pena d'amore, per cui a finire sotto accusa è un altro elemento del codice, quello che stabiliva il destino di sofferenza, al quale l'amante cortese era sottoposto a causa del perenne stato di privazione. Ed è di nuovo a una domanda che Calisto affida, nell'atto XIX, la critica del principio del continuo e mortale tormento, opponendogli l'aspirazione a un piacere che non conosce limiti di tempo:

¿cómo mandas que se me pase ningún momento que no goce? (322)

Né poteva mancare l'infrazione all'ultima norma, quella che prescriveva l'assoluta segretezza, e che Calisto viola in diverse

occasioni, la più vistosa delle quali si verifica, nell'atto XIV, a proposito dell'ultimo moto di pudore da parte di Melibea, la quale, prima di cedere del tutto all'amante, ordina alla sua serva, Lucrecia, di allontanarsi. La protesta di Calisto ben si addice a un piacere esibizionistico:

¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria (273).

4. *Dulcinea del Toboso o "la mejor mano para salar puercos"*

Un secolo più tardi, di una risata non meno fragorosa di quella di Calisto risuonano le pagine iniziali del nono capitolo della "Prima parte" del *Quijote*. Com'è noto, la storia di don Chisciotte, che alla fine del capitolo ottavo aveva corso il rischio di una drastica e definitiva interruzione nel bel mezzo del racconto dello scontro tra il cavaliere e il biscaglino, all'inizio del capitolo successivo può riprendere grazie al fortuito ritrovamento da parte dell'autore di un manoscritto in arabo contenente la *Historia de don Quijote de la Mancha*, scritta dallo storico arabo Cide Hamete Benengeli. Quando, nell'Alcaná di Toledo, il nostro autore si ritrovò tra le mani lo scartafaccio, incapace di decifrarne i caratteri, decise di rivolgersi a un "morisco aljamiado", il quale, aperto a metà il libro, dopo averne letto un breve passo, cominciò a ridere in maniera irrefrenabile per un'annotazione al margine, che traduce così all'autore incuriosito da tanto sghignazzare: "Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha" (Cervantes 2012: 140). Non sappiamo quale passo della *Historia* avesse letto il moresco, ma, per quanto breve, il brano che casualmente gli era capitato sotto gli occhi doveva far riferimento alla dama eletta dal cavaliere a "signora dei suoi pensieri", quella Dulcinea del Toboso, che l'annotazione scritta al margine sorprende

nell'indegna mansione di salare maiali, arte nella quale eccelle-va su tutte le altre. In realtà, nella risata dell'occasionale lettore moresco echeggia quella del lettore del romanzo di Cervantes, il quale, all'altezza del capitolo nono, ha già avuto modo d'im-battersi più volte nel comico motivo del contrasto tra la dama e la contadina, pur non avendo avuto ancora l'occasione d'in-contrare l'immagine, così irresistibilmente comica, come quella offertagli nella postilla, di una Dulcinea salatrice di porci⁸.

In effetti, il lettore di Cervantes aveva avuto modo di ridere del motivo già alla fine del primo capitolo del romanzo, quando don Chisciotte, fattosi cavaliere errante, "se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama con quien enamo-rarse", e a tale scopo decide di concedere il nome della propria dama a una "moza labradora de muy buen parecer" (44-46), che viveva in un borgo vicino al suo e della quale era andato un tempo innamorato, sebbene ella non lo avesse mai saputo o non vi avesse mai fatto caso:

Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla "Dulcinea del Toboso" porque era natural del Toboso: nom-bre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto (46).

Si presti attenzione al fatto che, sebbene Dulcinea del Toboso sia una figura puramente immaginaria, essendo stata ritagliata da don Chisciotte sul personaggio delle eroine dei romanzi cavallereschi e, in quanto tale, assunta a suo oggetto d'amore, come "signora dei suoi pensieri", tuttavia la sua natura imma-ginaria non manca, sin dall'origine, di un solido rapporto con la realtà effettuale, dal momento che Dulcinea ha il corrispettivo in Aldonza Lorenzo, una persona reale, dotata di una precisa

identità: la contadinotta di bell'aspetto, che ha un nome, un cognome e dei genitori, e che, originaria di un borgo non lontano da quello del gentiluomo, aveva esercitato su di lui una certa attrazione rimasta inespressa o, almeno, senza alcun effetto pratico. Un rapporto che, del resto, è ribadito dalla scelta del nome attribuito all'amata, il quale, come era già avvenuto per il ronzino, è stato preferito dal cavaliere perché "non discordava troppo dal proprio", il che contribuisce ad incrementare l'effetto comico, al tempo stesso che rafforza la correlazione tra la figura immaginaria e la persona reale⁹. Si tratta, in fondo, dello stesso rapporto tra creatura femminile reale e immagine o fantasma come oggetto d'amore, che aveva costituito il nucleo di una concezione erotica seria, tanto seria che aveva alimentato l'intera tradizione letteraria medievale, sino all'estrema propaggine rappresentata dai romanzi cavallereschi, la cui intensa e prolungata lettura era all'origine della follia dell'*hidalgo* Alonso Quijano. Un'antica e assai prestigiosa concezione dell'amore e dell'oggetto d'amore che viene ripresentata ora in chiave comica, dal momento che, tra le altre cose, nessun amante e nessun cavaliere errante che si fosse ispirato a tale concezione, avrebbe mai osato fare di una contadinotta, foss'anche di assai bell'aspetto, la "signora dei suoi pensieri". Solo la follia di cui è vittima il nostro gentiluomo consente il recupero regressivo di una concezione che cominciava ad essere avvertita come superata, insieme all'intero universo cavalleresco che don Chisciotte intende resuscitare, con l'ovvio presupposto che tale recupero regressivo di un universo passato e superato non avviene, nel romanzo di Cervantes, in termini nostalgici, ma in chiave di esilarante comicità. Ma perché la chiave comica si realizzi è, a sua volta, necessario che, come è nel caso di Aldonza e Dulcinea, il rapporto tra creatura reale e fantasma della mente sia reso assolutamente improponibile o, se si preferisce, concepibile solo da una mente turbata come quella di don Chisciotte, al quale "del

poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio" (40).

Prima ancora che dal confronto con la mentalità dello scudiero, Sancho Panza, come avverrà solo nel capitolo XXV, il carattere comico e regressivo della concezione amorosa che anima i pensieri di don Chisciotte, e che è all'origine della creazione di Dulcinea, è messo in evidenza dall'episodio che vede il cavaliere scontrarsi con un gruppo di mercanti toledani, nel quarto capitolo del romanzo, al tempo cioè della prima uscita di don Chisciotte, quando quel buono di Sancho, "hombre de bien [...] pero de muy poca sal en la mollera" (114), non ha fatto ancora la sua comparsa sulla scena narrativa per affiancare il cavaliere errante in qualità di suo scudiero, come avverrà solo nella seconda uscita.

Com'è nella natura stessa del personaggio, esso non compare mai, né come Aldonza né come Dulcinea, nella "Prima parte" del romanzo, a cui limiterò le mie considerazioni. Capita spesso, per converso, che specie nei primi capitoli Dulcinea sia invocata al termine delle pretese avventure in cui si caccia don Chisciotte, il quale esige dalle malcapitate vittime della sua follia che rendano omaggio all'amata, come avviene nel capitolo quarto, nel quale il cavaliere s'imbatte in un gruppo di mercanti toledani che si recano a Murcia per comprare della seta. Naturalmente, don Chisciotte crede di trovarsi faccia a faccia con dei cavalieri erranti, ai quali impone un passo d'arme:

Y, así, con gentil continente y denuedo, se afirmó bien en los estribos, apretó la lanza, llegó la adarga al pecho, y, puesto en la mitad del camino, estuvo esperando que aquellos caballeros andantes llegasen, que ya él por tales los tenía y juzgaba; y, cuando llegaron a trecho que se pudieron ver y oír, levantó don Quijote la voz, y con ademán arrogante dijo: – Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que

no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso (81).

Si tratta di un motivo che compare con frequenza nei romanzi cavallereschi, quello della prova per le armi della superiore bellezza della dama, come avviene, per esempio, nell'episodio del *Palmerín de Inglaterra*, del portoghese Francisco de Moraes, nel quale Albanís de Frisa, il *Caballero del Valle*, proibisce il passaggio a tutti coloro che non confessano che Arnalta è la dama più bella del mondo, finendo poi sconfitto nel duello con Floramán; o, ancora, in un episodio del *Lepolemo, llamado el Caballero de la Cruz*, che è stato indicato come la fonte dell'episodio cervantino, e nel quale il protagonista, Lepolemo, sulla strada per Parigi, incontra un cavaliere, il forte Borgognone, che impedisce il passo a tutti i cavalieri che, volendo attraversare il ponte da lui difeso, non dichiarino che la sua dama è la più bella del mondo.

Obbligati a detenersi, senza poter avanzare, a meno di non rendere omaggio alla bellezza dell'amata Dulcinea o, altrimenti, di decidersi a battersi con don Chisciotte, i mercanti, pronti a stare al gioco, non fanno né l'una né l'altra cosa, ma intraprendono una disputa verbale col cavaliere, nella quale l'assurda pretesa dell'*hidalgo* d'imporre il passo d'arme a degli ignari mercanti fa sì che si sviluppi un doppio ragionamento tra don Chisciotte e uno dei sei mercanti, "un poco burlón y muy mucho discreto", intorno alla possibilità o meno di dare per vero ciò che non sia stato previamente sottoposto alla verifica dell'esperienza:

– Señor caballero, nosotros no conocemos quién sea esa buena señora que decís; mostrádnosla que, si ella fuere de tanta hermosura como significáis, de buena gana y sin apremio alguno confesaremos la verdad que por parte vuestra nos es pedida.

– Si os la mostrare – replicó don Quijote –, ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia. Que ahora vengáis uno a uno, como pide la orden de caballería, ora todos juntos, como es costumbre y mala usanza de los de vuestra ralea, aquí os aguardo y espero, confiado en la razón que de mi parte tengo (80).

Nel diverbio si scontrano, dunque, due mentalità che presuppongono sistemi di valori assai diversi e differenti maniere di concepire la realtà: per il mercante – né è un caso che si tratti di un mercante – la questione si pone in termini di conoscenza, per cui è vero, e come tale può essere sostenuto e difeso, tutto ciò che, sottoposto all'esperienza dei sensi e alla verifica della vista, risulta essere reale: “mostrádnosla [...] confesaremos la verdad”; per il cavaliere, vale esattamente il contrario, poiché il senso dell'azione consiste nel “confesar la verdad [...] sin verla”.

Il mercante non desiste e, continuando a non intendere – o fingendo di non intendere – le ragioni di don Chisciotte, pretende che, se non in carne ed ossa, Dulcinea gli venga mostrata almeno in ritratto, per quanto minuscolo esso sia:

– Señor caballero – replicó el mercader –, suplico a vuestra merced en nombre de todos estos príncipes que aquí estamos que, porque no encarguemos nuestras conciencias confesando una cosa por nosotros jamás vista ni oída, [...] que vuestra merced sea servido de mostrarnos algún retrato de esa señora, aunque sea tamaño como un grano de trigo [...] y aun creo que estamos ya tan de su parte, que, aunque su retrato nos muestre que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre, con todo eso, por complacer a vuestra merced, diremos en su favor todo lo que quisiere (80-82).

Viene ribadito, dunque, che a fondamento della verità è posta l'osservazione diretta della realtà o, almeno, una rappresentazione di essa nel ritratto, perché, per la mentalità di cui si fa portatore il mercante, non è possibile "la confessione di qualcosa che non abbiamo mai visto né udito". Un simile rapporto tra esperienza della realtà fattuale e affermazione della verità, d'altra parte, non ha alcun senso per il cavaliere errante, per il quale la verità ha il suo fondamento nella fede che si concede alla dichiarazione dell'altro, e, in ultima istanza, è il valore del cavaliere a farsi garanzia di verità. Del resto, proprio quando il mercante sembra assecondare la volontà del cavaliere – "diremos en su favor lo que quisiere" –, la raffigurazione di una Dulcinea deforme e ripugnante contenuta nella frase concessiva pronunciata dal toledano contraddice a tal punto la mentalità cavalleresca di don Chisciotte che la sua reazione non si fa attendere, per cui in un accesso di collera si scaglia con la lancia bassa contro il mercante.

Che nel corso dell'episodio e, in particolare, nello scambio di battute tra i suoi due protagonisti, il discorso da amoroso si faccia epistemologico, finendo per coinvolgere la stessa concezione della realtà e della verità, non è questione che possa trattarsi nel giro di queste pagine, dovendoci qui limitare a segnalare l'intima solidarietà delle due concezioni, amorosa ed epistemologica, che operano nel personaggio di don Chisciotte, a partire dalla sua decisione di farsi cavaliere errante.

Tornando, per concludere, all'episodio del passo d'arme, vale la pena di notare che il mercante, nel contrapporsi a don Chisciotte, non risulterebbe meno comico del folle cavaliere, se non fosse che, assai discreto per quanto burlone, ha deciso di stare al gioco, essendosi subito accorti, sia lui che i suoi compagni di viaggio, di essersi imbattuti in un mentecatto: "por la figura y por las razones luego echaron de ver la locura de su dueño" (80). Non funzionerà allo stesso modo, quando a confrontarsi

sull'identità di Aldonza/Dulcinea, nella seconda uscita, saranno il cavaliere e il suo scudiero. Difatti, in quest'occasione l'effetto comico legato alla regressiva concezione amorosa di don Chisciotte, non solo raggiunge una delle sue massime punte, ma risulta addirittura doppio, dal momento che il ritratto che don Chisciotte traccia, alla presenza di un ignaro Sancho Panza, viene a contrapporsi alla descrizione di Aldonza che lo scudiero, finalmente avvertito dell'identità della donna, non ha alcun ritegno di proferire alla presenza dello stesso don Chisciotte. La distanza di 12 capitoli con cui la contrapposizione del doppio ritratto si offre al lettore, in luogo di attenuare, ne accresce l'effetto comico, come avremo modo di costatare rapidamente.

5. Dulcinea/Aldonza: il codice d'amore cortese-cavalleresco tra repressione e represso

Di come sia Dulcinea – o meglio, di come se la immagini don Chisciotte – il lettore del romanzo nulla sa fino al capitolo XIII, quando finalmente al cavaliere si presenta l'occasione per esibirne un ritratto integrale. Si ricorderà che, mentre don Chisciotte in compagnia dei caprai e dei pastori si reca al funerale di Grisostomo, suicida per l'amore non corrisposto di Marcela, Vivaldo, un viandante che si è aggiunto al gruppo, accortosi che “era don Quijote falto de juicio y del género de locura que lo señoreaba” (Cervantes 2012: 196), gli rivolge varie domande sulla condizione di cavaliere errante, tra le quali non può mancare quella relativa all'amata. Difatti, dopo aver discettato sull'opportunità o meno di raccomandarsi alla propria dama, invece che a Dio, da parte di quei cavalieri che si accingono a intraprendere grandi e pericolose avventure, e dopo aver risolto la questione se tutti i cavalieri siano innamorati, tra i quali don Chisciotte non esita a includere lo stesso fratello del valoroso Amadigi, don Galaor, del quale s'ignora la dama eletta a signora della sua volontà, Vivaldo prega don Chisciotte di

rivelargli – se “no se precia de ser tan secreto como don Galaor” – “el nombre, la patria, calidad y hermosura de su dama” (192). La risposta non si fa attendere e al lettore, per il tramite di Vivaldo, viene offerto un ritratto femminile degno delle più perfette dame concepite da poeti e romanzieri, se non fosse per il suo carattere comico, tanto più esilarante quanto più il lettore lo riporti – cosa non possibile al destinatario intradiegetico – alla contadinotta di bell’aspetto di cui ha avuto notizie alla fine del primo capitolo, e che ora il cavaliere idealizza sino a darne l’immagine che segue:

– Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. Sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas (192)¹⁰.

Sotto il segno della tradizionale espressione ossimorica per l’amata – “dolce mia nemica” (Cfr. Urbina 1998) –, il ritratto di Dulcinea fornito dal cavaliere risponde compiutamente ai quattro quesiti contenuti nella domanda di Vivaldo, indugiando sul quarto, la bellezza, per descrivere la quale don Chisciotte attinge a piene mani al serbatoio di risorse metaforiche che costituivano il cosiddetto “canone breve” della bellezza femminile in uso presso i poeti d’amore, come, del resto, lo stesso cavaliere sug-

gerisce prima di affastellare parti del corpo e topiche metafore, quando iperbolicamente suggerisce che “en ella se vienen a ha-cer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas”. Che possano inverarsi nell’essere amato tutti gli attributi della poetica bellezza femminile è tra le più sublimi aspirazioni di chi ama, solo che qui tale vagheggiamento risulta oltremodo risibile, dal momento che si pretende che ciò avvenga per pura follia a favore di una “moza labradora”; così come, interrogato di nuovo da Vivaldo su “linaje, prosapia y alcurnia” di Dulcinea, don Chisciotte, non osando attribuirle uno degli antichi lignaggi, né aggiudicarle una delle nobili famiglie iberiche più conosciute all’epoca, finisce per inventarne uno, sostenendo che “es de los del Toboso de la Macha, linaje, aunque moderno, tal, que puede dar generoso principio a las más ilustres familias de los venideros siglos” (Cervantes 2012: 192), nell’insensato presupposto che la mancata nobiltà passata e presente possa essere compensata da una sua inverosimile proiezione in un lontano e indefinito futuro.

Non c’è dubbio, tuttavia, che il ritratto di Dulcinea risulta tanto più comico, se lo si legge a confronto con quello che Sancho offre di Aldonza, nel capitolo XXV. Al tempo del colloquio con Vivaldo, difatti, lo scudiero, pur essendo presente, ignora del tutto ciò che il lettore conosce sin dal primo capitolo del romanzo, ossia che all’immaginaria Dulcinea del Toboso, frutto della fantasia malata di don Chisciotte, corrisponde nella realtà la ragazza campagnola che Sancho verrà presto a sapere di conoscere bene.

Costretto a nascondersi per sottrarsi alla cattura da parte della *Santa Hermandad* per aver liberato i galeotti, don Chisciotte si rifugia nella *Sierra Morena*, dove si ostina a imitare la penitenza di Amadigi di Gaula come Beltenebros e la follia di Orlando, entrambi disperati per il rifiuto delle rispettive amate, Oriana e Angelica. La penitenza durerà sino a quando non avrà rice-

vuto da Dulcinea la risposta a una lettera che il cavaliere intende scriverle, e che lo scudiero avrà il compito di recapitare alla donzella, figlia – rivela don Chisciotte – di Lorenzo Corchuelo e Aldonza Nogales. Non appena Sancho sente nominare i genitori di Dulcinea, la sua sorpresa è incontenibile: “¡Ta, Ta, Ta! – dijo Sancho – ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?”, per poi proseguire con la seguente descrizione della ragazzotta che conosce bene:

– Bien la conozco – dijo Sancho –, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire. Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que con justo título puede desesperarse y ahorcarse, que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado de bien, puesto que le lleve el diablo (416).

L'esteso brano ci restituisce per la prima volta una dettagliata descrizione di Aldonza, vista con gli occhi di Sancho. La comicità del passo, oltre che irresistibile, è duplice.

Da un lato, è impossibile che il lettore si accosti al ritratto di Aldonza tracciato da Sancho, senza avere in mente quello di Dulcinea tratteggiato da don Chisciotte dodici capitoli prima. Dal contrasto dei due ritratti, e dall'energico denudamento

della realtà che il racconto di Sancho opera, deriva un primo effetto comico che ha come oggetto ridicolo don Chisciotte: il nobile decaduto che, nelle improbabili vesti di cavaliere errante, crea “una dama de quien enamorarse”, perché – commenta un narratore ironicamente compiacente – “el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (44-46). Una ridicolezza che scaturisce dal fatto che la produzione del *phantasma* femminile come oggetto d'amore avviene nel più imprevedibile e impensabile dei modi, dal momento che la fantasia malata dell'*hidalgo* pretende di fare di una ragazzotta forzata e pelosa – come ce la svela il ritratto di Sancho – la “regina e signora” dei suoi pensieri, i cui tratti fisici corrispondono all'ideale bellezza cantata innumerevoli volte dai poeti, e la cui nobiltà, sebbene differita nel tempo, garantisce delle più elevate virtù femminili. Ma, grazie al modello di formazione di compromesso che abbiamo visto operare in relazione a *La Celestina*, il discredito comico che ricade sul processo di costituzione dell'oggetto d'amore come immagine interiore, e che finisce per investire l'intera concezione cortese-cavalleresca dell'amore di cui quel processo rappresenta il momento essenziale, si rovescia – per così dire – nell'adesione simpatetica a quello stesso processo e, per estensione, a quella stessa concezione, i quali, al tempo del *Chisciotte*, dovevano ormai apparire un residuo ideologico del passato; tanto superato quanto la stessa cavalleria errante lo era, insieme alla quale formava un universo di pensiero e un codice di comportamento, rispetto ai quali il nuovo modo di concepire la realtà e i rapporti sociali volgeva irrimediabilmente e per sempre le spalle.

D'altro lato, però, è innegabile che, nel far la conoscenza di Aldonza nella descrizione di Sancho, il lettore rida del suo autore, non solo perché divertito dall'ingenua reazione di sorpresa dello scudiero nell'apprendere la reale identità di Dulcinea, ma anche e soprattutto a causa della stupidità di cui, non a tor-

to, lo accusa don Chisciotte: “para que veas cuán necio eres” (418). Ma in cosa consiste la stupidità che il cavaliere rinfaccia a Sancho e che lo rende ridicolo agli occhi del lettore? Dopo averlo ammonito col breve racconto della bella vedova che “se enamoró de un mozo motilón, rollizo y de buen tomo” (418), don Chisciotte conclude nel segno della più giudiziosa espressione di consapevolezza con la seguente riflessione:

no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y, así, bástame a mí pensar en creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información de él para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. Porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan (418-422).

Nel ritratto di Aldonza, Sancho ne ha sbozzato i tratti fisici, così distanti da quelli che formano il canone di una bellezza idealizzata, e ne ha messo maliziosamente in discussione l'onestà di comportamento, per nulla conforme a quello imposto dalle virtù femminili. Ebbene, don Chisciotte non contesta questi dati di realtà, sostenendo che Aldonza non sia fatta come Sancho l'ha descritta, né che si comporti diversamente da come Sancho

l'ha giudicata, alludendo ai facili costumi sessuali di lei. Se accusa di stupidità il suo scudiero è per altre ragioni, che traspaiono con la massima evidenza nell'affermazione che sposta il cuore del problema dall'oggetto al soggetto d'amore: "bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza es hermosa y honesta", con ciò sostenendo che Aldonza, in quanto tale, è come Sancho l'ha ritratta, ma, come Dulcinea, ossia come prodotto della sua immaginazione e del suo amore, supera in bellezza e castità, nientemeno, la stessa Elena di Troia e Lucrezia, violata da Sesto Tarquinio, celebri emblemi delle menzionate qualità:

Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no será castigado de los rigurosos (420).

Non è difficile riconoscere nella triplice equazione formata da immaginazione, desiderio e realtà, che le affermazioni conclusive di don Chisciotte difendono con energica categoricità – "yo imagino que todo lo que digo es así" e "píntola en mi imaginación como la deseo" –, l'originario nucleo concettuale che aveva a lungo alimentato le più elevate forme di pensiero e le più nobili soluzioni letterarie che la cultura occidentale avesse avuto modo di produrre nei secoli passati, nell'epoca di cui il romanzo di Cervantes segna la fine col folle gesto che compie un nobiluomo di campagna nel tentativo di riportare in vita un mondo in via di estinzione. Saldamente ancorato alla realtà fattuale, Sancho mostra la sua totale estraneità rispetto a un universo culturale di cui don Chisciotte offre l'ultima sconsiderata testimonianza. In tal senso, la refrattarietà dello scudiero

nei confronti di una cultura tanto nobile quanto superata, se fa di lui uno “stupido”, come lo reputa l'*hidalgo*, o un asino, come egli stesso riconosce di se stesso, finendo col dar ragione al cavaliere – “Digo que en todo tiene vuestra merced razón [...] y que soy un asno” (420) –; se, insomma, con la sua grossolana soggezione all’esperienza dei sensi e la sua piatta dipendenza dai dati di realtà, si copre di un ridicolo, che è, forse, ancora maggiore di quello che caratterizza il suo signore, ne deriva, sempre in base alla logica della formazione di compromesso, che la comicità del personaggio maschera una più profonda adesione alla sua maniera di vedere le cose, nella quale principio di realtà ed esperienza sensibile s’impongono come i concetti fondamentali su cui poter costruire una mutata concezione erotica e un rinnovato paradigma conoscitivo, rappresentativi entrambi della nuova cultura in via di affermazione.

6. Formazione di compromesso e contenuti storici

Qualche breve considerazione riassuntiva può forse risultare utile per concludere queste note di lettura, nelle quali ho inteso mettere a confronto due capolavori letterari, avvalendomi del modello teorico a cui mi sono richiamato costantemente nel corso della precedente esposizione. Ebbene, in primo luogo, sembra evidente che l’aggressione comica nei confronti di un’antica, elitaria e prestigiosa concezione erotica ad opera, rispettivamente, di un giovane rappresentante della nobiltà urbana e di un attempato gentiluomo di campagna, si presenta nelle opere esaminate al servizio di due opposti effetti di senso, dal momento che ne *La Celestina* tale aggressione apre il cammino al riconoscimento del desiderio sessuale e alla rivendicazione della naturalità della pulsione erotica, in sostanziale omaggio a un’etica della sessualità basata sul principio naturale, ‘progressivamente’ inteso come principio ordinatore del mondo e regolatore del comportamento umano, mentre nel *Quijote* la

medesima aggressione ha l'esatto effetto contrario, poiché il lettore del romanzo, ridendo della follia di don Chisciotte, può 'regressivamente' condividere col riemerso cavaliere errante una concezione che cominciava ad essere percepita alla stregua di un residuo ideologico del passato, rispetto all'avanzare di una visione nella quale il predominio del reale naturale sembrava non conoscere ostacoli di sorta. Tuttavia, la conclusione appena esposta in relazione al romanzo cervantino risulta, in verità, assai parziale, essendo valida solo per la sezione dell'opera che coincide con la prima uscita del cavaliere, ossia per i capitoli iniziali del romanzo che precedono la decisione di don Chisciotte di sollecitare la presenza di "un labrador vecino suyo, hombre de bien – si es que este título se puede dar al que es pobre, pero de muy poca sal en la mollera" (114). In effetti, a partire da questo momento, le cose cambiano radicalmente, poiché la costituzione della coppia di protagonisti impone una nuova prospettiva, improntata alla creazione di un doppio effetto di senso, col risultato che – come si è avuto modo di constatare –, se per il significato del personaggio di don Chisciotte, limitatamente al tema preso in considerazione, la comicità è al servizio di un ritorno del represso di tipo regressivo, in quanto comporta l'adesione simpatetica al codice cortese-cavalleresco dell'amore, avvertito come superato o in via di superamento; per il significato del personaggio di Sancho Panza, le cose si presentano puntualmente all'inverso, poiché la comicità dello scudiero, essendo portatrice di un ritorno del represso di tipo progressivo, consente al lettore di condividere una concezione amorosa che conferisce l'assoluta priorità all'esperienza dei sensi e, attraverso di essa, riconosce la superiorità del dato di realtà su ogni altro prodotto della mente, per quanto nobilitato dalle più prestigiose elaborazioni che la cultura umana abbia concepito. Non a caso Sancho, che pure ha tentato in tutti i modi di dissuadere il cavaliere dal far penitenza per Dulcinea

nella *Sierra Morena*, ad imitazione di Amadigi e di Orlando, non appena viene a conoscenza che l'immaginaria Dulcinea non è altro che l'effettiva e tangibile figlia di Lorenzo Corchuelo e Aldonza Nogales, è pronto a mutare parere e ad ammettere:

Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que con justo título puede desesperarse y ahorcarse, que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado bien, puesto que le lleve el diablo (416).

Ciò che per l'idealmente perfetta Dulcinea non si giustificava, ora viene riconosciuto legittimo e, addirittura, giudicato lo-devole se compiuto in onore della reale, per quanto sgradevole e impudica, Aldonza.

Sarebbe poco accorto porre fine a queste note, senza esserci prima interrogati su cosa sia avvenuto nella storia della cultura europea tra il 1502, la data più plausibile per la redazione della tragicommedia, e il 1605, l'anno in cui vide la luce il romanzo cervantino, perché tra l'uno e l'altro dei due capolavori letterari possa essersi generata quella che all'inizio ho chiamato la reversibilità della sovrapposizione di comicità a *Witz*, relativamente a quel determinato contenuto storico costituito dal codice d'amore cortese-cavalleresco; e, parimenti, senza esserci prima chiesti cosa giustifichi che un analogo processo di reversibilità si verifichi all'interno della stessa opera, come avviene per i significati a cui sono vincolati i due protagonisti del romanzo di Cervantes. Il discorso sarebbe assai lungo e rischierebbe di portarci lontano, se non fossimo disposti a limitarci ad alludere semplicemente alla questione, con l'ausilio semmai di pochi passi tratti dalle nostre due opere, utili a sbizzare qualche idea di fondo che ci aiuti a comprendere meglio il fenomeno che è stato al centro di queste pagine.

Al principio dell'atto XIV de *La Celestina*, Calisto, spinto dall'irrefrenabile passione, si precipita lungo la scala per penetrare nel giardino della casa di Melibea, dove avrà luogo il primo degli incontri notturni tra i due giovani amanti, e, una volta alla presenza della fanciulla, manifesta con forza la propria esultanza:

¡Oh angélica imagen, oh preciosa perla ante quien el mundo es feo! ¡Oh mi señora y mi gloria, en mis brazos te tengo y no lo creo! Mora en mi persona tanta turbación de placer, que me hace no sentir todo el gozo que poseo (Rojas 2011: 272).

Il tripudio del giovane amante scaturisce dal fatto che finalmente l'"angélica imagen" si è fatta carne e l'esperienza d'amore, lungi dal contenersi nella contemplazione del fantasma della mente, raggiunge il culmine nel godimento che deriva dal possesso della creatura reale – "en mis brazos te tengo", "el gozo que poseo" –. Così, alla fine del monologo con cui si chiude l'atto, un Calisto smanioso di poter di nuovo avere tra le braccia Melibea, fa appello all'immaginazione, alla quale non riconosce altro ruolo o valore se non quello di fargli rivivere nella memoria il piacere del possesso fisico, attraverso la rievocazione dei momenti più eccitanti dell'incontro amoroso della precedente notte:

Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel "Apártate allá, señor, no llegues a mí", aquel "No seas descortés" que con sus rubicundos labios vía sonar, aquel "No quieras mi perdición", que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme; aquel huir y llegarse; aquellos azucarados besos; aquella final salutación con que se me despidió... (282-283).

Abbiamo già visto, d'altra parte, come nel romanzo cervantino al ruvido ritratto di Aldonza/Dulcinea tracciato da Sancho, don Chisciotte replichì con un sonoro rimprovero che termina con la seguente dichiarazione:

yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina (Cervantes 2012: 420).

Ritroviamo una considerazione simile nella risposta che, nella "Seconda parte" del romanzo, don Chisciotte dà alla duchessa, la quale mette in dubbio la reale esistenza di Dulcinea, asserendo che

nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso (1434).

Nel rispondere all'insinuazione della nobildonna, ancora una volta il cavaliere non si appella all'argomento della reale esistenza della dama, ma ne rivendica l'esistenza come reale oggetto di contemplazione:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada, y, finalmente, alta

por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas (1436).

Debitrice di una cultura umanistica che, contro il paradosso di un'educazione dimentica di natura, aveva incoraggiato una concezione amorosa basata sulla naturalità della pulsione erotica e, pertanto, sulla liceità dell'aspirazione al piacere fisico, la tragicommedia de *La Celestina* elegge la cifra comica per denunciare un'etica sessuale che, contro il principio per cui "voluptates corporis adiuvante animo, et voluptates animi subserviente corpore generari", si risolveva nella mancata corrispondenza tra i più elementari diritti della carne e le norme del codice d'amore cortese che a quei diritti finiva per negare – o, almeno, così si percepiva – ogni promessa certa di tutela. In tal senso, il nobile Calisto con le sue continue e comiche infrazioni alle norme del codice, che pure invoca costantemente, garantisce al massimo livello la preminenza che, nella sua aspettazione, il possesso del "gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes" della bella Melibea ha conquistato sull'"angélica imagen", che l'idealizzazione dell'oggetto del desiderio riservava all'esclusiva contemplazione ad opera della mente e, in particolare, dell'immaginazione. Va da sé che, al tempo del capolavoro di Fernando de Rojas, il codice d'amore cortese godeva ancora di ampio prestigio, e l'immaginazione era ancora considerata una facoltà dell'anima intimamente connessa al processo della conoscenza, come si legge nell'*incipit* di un noto e importante saggio di Robert Klein: "una tradizione tenace, che fa capo ad Aristotele e che ha dominato fino al Seicento, considerava l'immaginazione come una facoltà conoscitiva, intermedia tra il sensibile e l'intelletto" (Klein 1975: 45).

Fino al Seicento, appunto; perché tra *La Celestina* e il *Quijote* tra l'inizio del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, lo statuto dell'immaginazione è sul punto di cambiare sostan-

zialmente, in ragione di quella che, in un breve e notevole saggio di Jean Rousset, è stata evocata come l'ostilità che la nuova scienza, da Galileo a Pascal, aveva generato rispetto "aux libres effets de l'imagination comme aux jeux de l'analogie" (Rousset 1976: 61), finendo per far coincidere i prodotti dell'immaginazione con delle chimere, e per considerare, di conseguenza, l'immaginativa come fonte di errore e causa di abbandono della verità: "mal componentis imaginationis iudicium fallax", questa la lapidaria sentenza cartesiana, che si legge nella terza delle *Regulae ad directionem ingenii* (Cartesio 2000: 156). Una tale ostilità o mancanza di condiscendenza nei confronti della facoltà immaginativa non poteva non coinvolgere l'insieme sia delle strutture conoscitive, sia dei codici di comportamento che integrano il sistema culturale vigente in una determinata epoca storica. In un simile contesto, il romanzo di Miguel de Cervantes riflette – per così dire – il diritto e il rovescio di una rivoluzione epistemologica, le cui contrastanti conseguenze sul piano della concezione amorosa si registrano nella coppia di protagonisti, la cui comicità – come spero di aver, seppur brevemente, mostrato – consente al lettore, simpatizzando con il cavaliere, di aderire ai principi del superato codice d'amore cortese-cavalleresco, che faceva dell'immagine idealizzata della donna il proprio oggetto di desiderio; e, al tempo stesso, di acconsentire, propendendo per lo scudiero, a una mutata concezione erotica che, non volendo né potendo allontanarsi dal dato immediatamente percepibile, riconosce nella donna concreta e tangibile, spogliata cioè di ogni connotazione di idealizzazione fantastica, il solo oggetto di appassionata dedizione, votata al possesso fisico e al piacere sessuale.

NOTE

¹ Si veda in particolare il primo capitolo, "Per la teoria", pp. 43-63.

² Più in generale, per la linea interpretativa comico-parodica dell'opera, le cui prime tracce possono essere rinvenute nella *Celestina comentada* della seconda metà del XVI sec., dove Calisto è considerato senza mezzi termini un "bobo", uno 'sciocco', sono fondamentali gli studi di Alan Deyermond, Juan M. Martín, Doroty Sh. Severin, María Jesús Lacarra, per i quali rimando a Gargano 1998 (20-21, note 22-24) dove, peraltro, notavo che per tutti gli studiosi menzionati, alle cui riflessioni è estraneo il modello freudiano di formazione di compromesso che combina comicità e Witz, "elemento comico-parodico e 'simpatia' o 'identificazione' del lettore tendono ad escludersi mutuamente; tutto ciò in perfetta sintonia con una lunga tradizione di pensiero che, a proposito della comicità, ha affermato con costanza il rapporto di non-identificazione tra chi ride e colui che ne suscita il riso".

³ Si veda anche la più recente edizione di Dante Alighieri 1996 a cura di Guglielmo Gorni, entrambe con ricco commento ai versi citati.

⁴ La combinazione dell'"irriverenza religiosa con l'attacco umanistico nei confronti della logica della scolastica" è stata sottolineata da Di Camillo (1999: 80-81); ripreso in Di Camillo 2010 (115-116).

⁵ Nella famosa canzone di Guido Guinizelli (1960), "Al cor gentil rempaira sempre amore", leggiamo – su un piano seriamente dottrinale, com'è ovvio – un rimprovero parallelo a quello assurdamente comico di Sempronio, pronunciato nientemeno da Dio stesso. Nell'ultima stanza della canzone, infatti, il poeta immagina che la sua anima si trovi al cospetto di Dio, dal quale riceve il severo rimprovero seguente: "... 'Che presomisti?', / sìando l'alma mia a lui davanti. / 'Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti / e desti in vano amor Me per semblanti: / ch'a Me conven la laude / e la reina del regname degno, / per cui cessa onne fraude'", che ricorda – come nota l'editore – gli ammonimenti di Isaia contro gli idolatri (40, 18 e 25; 46,5). La canzone, com'è noto, termina con la giustificazione addotta dall'anima del poeta: "Dir li porò: 'Tenne d'angel sembianza / che fosse del Tuo regno; / non fu fallo, s'in lei posi amanza'". Si veda anche la più recente edizione con ricco commento di Guinizelli 2002.

⁶ Più in generale, cfr. Scaglione 1963.

⁷ Sul dialogo di Valla, cfr. Scaglione (1963: 128-131) e Trinkaus (1970: 103-170).

⁸ La bibliografia sul personaggio di Dulcinea/Aldonza è sterminata. Per un primo approccio, cfr. Núñez González (2007) e Sevilla Arroyo (2007), in *Gran Enciclopedia Cervantina*, dove il lettore troverà anche un'abbondante bibliografia; e per una rassegna delle diverse interpretazioni del personaggio,

cfr. Herrero 1982.

⁹ Sui nomi di Dulcinea e di Aldonza, cfr. i classici studi di Rafael Lapesa (1967: 212-218) e Augustin Redondo (1997: 191-203).

¹⁰ Sul ritratto di Dulcinea, cfr. Veres d'ocon 1951 ed Heugas 1969.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Cartesio (2000), *Regole per la guida dell'intelligenza*, ed. Lucia Urbani Ulivi, Milano, Bompiani.
- Cátedra, Pedro (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cervantes, Miguel de (2012), *Don Chisciotte della Mancia*, ed. Francisco Rico, Bompiani, Milano.
- Contini, Gianfranco (1970), "Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante", *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi: 161-169.
- Dante Alighieri (1980), *Vita nuova*, ed. Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi Editore.
- (1996), *Vita nuova*, ed. Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi.
- Di Camillo, Ottavio (1999), "Ética humanística y libertinaje", *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 69-82.
- (2010), "When and Where was the First Act of *La Celestina* composed? A Reconsideration", *"De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía". Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies: 91-157.
- Freud, Sigmund (1975), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, trad. it. a cura di Ermanno Sagittario e Daniele Silvano, Torino, Einaudi.
- Gargano, Antonio (1998), "'Son joy celar': segretezza d'amore e desiderio d'esibizione nella *Celestina*", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, I: 9-46.

- Gerli, Michael (1995), "Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*", *Hispanic Review*, LXIII: 19-38.
- Guinizelli, Guido (1960), "Al cor gentil rempaira sempre amore", *I poeti del Duecento*, ed. Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, Vol. 2: 460-464.
- (2002), "Al cor gentil rempaira sempre amore", *Rime*, ed. Luciano Rossi, Torino, Einaudi: 30-38.
- Herrero, Javier (1982), "Dulcinea and her Critics", *Cervantes*, II: 23-42.
- Heugas, Pierre (1969), "Variation sur un portrait: de Mélibée a Dulcinée", *Bulletin Hispanique*, LXXI: 5-30.
- Klein, Robert (1975), "L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno", *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi: 45-74.
- Lapesa, Rafael (1967), "Aldonza-Dulce-Dulcinea", *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos: 212-218.
- Núñez González, Elena (2007), "Dulcinea del Toboso (Q)", *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Castalia, Vol. 4: 3797-3800.
- Orlando, Francesco (1974), *Lettura freudiana del «Misanthrope» e due scritti teorici*, Torino, Einaudi.
- (1985), "Letteratura e psicoanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani", *Letteratura italiana. Volume IV. L'interpretazione*, ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi: 549-587 [poi in Orlando 1987 con il titolo "Il repertorio dei modelli freudiani praticabili": 158-218].
- (1987), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino.
- Redondo, Augustin (1997), "Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso", *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia: 191-203.
- Rojas, Fernando de (2011), *La celestina*, eds. Guillermo Serés, Íñigo Ruiz Arzálluz, Carlos Mota, Francisco J. Lobera, Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española.
- Rousset, Jean (1976), "La querelle de la métaphore", *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti: 57-71.

- Scaglione, Aldo (1963), *Nature and Love in the Late Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Sevilla Arroyo, Florencio (2007), "Dulcinea del Toboso (Quijote), *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Castalia, Vol. 4: 3801-3818.
- Trinkaus, Charles (1970), "*In Our Image and Likeness*". *Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, Chicago, The University of Chicago Press, vol. I.
- Urbina, Eduardo (1998), "'Dulce mi enemiga': la transformación paródica de un motivo cortesano caballeresco en el *Quijote*", *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma: 351-359.
- Valla, Lorenzo (1962), "De Voluptate", *Opera omnia*, ed. facsimile dell'edizione di Basilea 1540, con una premessa di Eugenio Garin, Torino, Bottega d'Erasmus, Vol. 1: 897-999.
- Veres d'ocon, Ernesto (1951), "Los retratos de Dulcinea y Maritornes", *Anales Cervantinos*, I: 249-271.