

Paola Laskaris

«OH DOLCE TEMPO, OH VITA SOLLACCEVOLE!»: ECHI DELL'ARCADIA NEL *QUIJOTE*

«Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valorosos hechos» (Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, Parte I, cap. XX)

Con queste parole don Chisciotte ribadisce con fermezza al suo improvvisato scudiero Sancio la propria gloriosa missione sulla terra: restaurare la giustizia e la libertà che nel transito dal mitico passato aureo alla contemporanea età del ferro (intesa come tempo di sopraffazione e miseria) erano andate irrimediabilmente perdute. Nella presa di coscienza dello scarto tra la realtà e la sua proiezione ideale assumono un ruolo preminente, come vedremo, il ricordo di un tempo mitico e primitivo e il richiamo a un orizzonte letterario ben definito.

Un secolo esatto prima dell'apparizione della *Primera Parte del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* – stampata dal tipografo Juan de la Cuesta per l'editore madrileno Francisco de Robles già alla fine del 1604 [ancorché il frontespizio rechi per ragioni editoriali la data del 1605] – usciva dai torchi della tipografia napoletana di Summonte e Mayr, la prima edizione di un'opera che, rimodulando con nuovi e audaci accenti la lunga tradizione della bucolica classica, avrebbe aperto la strada ad un vero e proprio rinascimento del genere pastorale: l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro.

Sia Cervantes che Sannazaro hanno saputo rappresentare, in epoche di importanti transizioni e cambiamenti, il dialogo *conflictivo* tra realtà e finzione. Le loro opere di maggiore successo, ovvero l'*Arcadia* e il *Quijote*, ci rivelano infatti, lo sguardo lucido e disincantato dei propri autori: il primo «distratto, sul piano esistenziale, da gravi vicende, su quello letterario da altri progetti [...] alla vigilia della malinconica partenza per l'esilio francese, al seguito del suo re tradito, sconfitto e deposto»;¹ il secondo, rientrato in patria nel 1580 dopo la trionfale battaglia di Lepanto e il lustro di prigionia

¹ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano 1990, 31. Per le citazioni dall'opera ci riferiremo sempre a questa edizione.

ad Algeri, cerca di sopravvivere alle avversità nella vana attesa di un riconoscimento e una reintegrazione nei ranghi della società letteraria spagnola.² Da questo duplice sentimento di orgoglio e frustrazione dinnanzi ai bagliori effimeri e agli inganni di un'epoca, che rivelava già tutti i sintomi di un profondo e inesorabile disfacimento, scaturisce la visione di un mondo fittizio che richiama modi, temi e forme di un'età ideale e utopica (quella arcadica) e di virtù e valori esemplari (quelli cavallereschi), ormai irragionevolmente corrotti e privati del proprio senso originario.³

Il 'sogno' di un'età dell'oro perduta – che Cervantes e don Chisciotte rincorrono senza sosta – affiora costantemente tra le pagine del romanzo dei romanzi, in cui sono rese immortali le bizzarre, ma realissime, vicissitudini e l'ambizioso progetto di un uomo libero che vive il dramma di un'esistenza in bilico tra il reale e l'immaginario.⁴ Come chiarisce Jean Canavaggio:

el género pastoril, más allá de su deuda con la Antigüedad grecolatina, expresa algunas de las aspiraciones comunes a todas las épocas: el sueño de la Edad de Oro, el retorno a la naturaleza, la búsqueda de una imposible armonía de almas y cuerpos, insensible a la fuga del tiempo, preservada de los achaques de la vejez y del azote de la muerte.⁵

La canonizzazione rinascimentale del genere pastorale raggiunse, come è noto, anche la Spagna⁶ e influenzò direttamente Miguel de Cervantes, che a tale filone narrativo dedicò la sua prima opera, *La Galatea*,

² Sulla biografia di Cervantes rimangono imprescindibili i seguenti contributi: M. de Riquer, *Aproximación al Quijote*, Barcelona 1960 e J. Canavaggio, *Cervantes*, Madrid 1986.

³ Come sottolineava Martín de Riquer nella sua lucida lettura del capolavoro cervantino, ad essere messi in ridicolo non sono i valori del mondo cavalleresco, ma il loro sclerotizzarsi in uno stereotipo letterario, quello dei *libros de caballería* in prosa, che finisce per ridurne e banalizzarne la portata etico-morale; ed è proprio questo secondo aspetto che i censori e i moralisti spagnoli condannano e che Cervantes sottopone al filtro deformante della parodia. Cf. M. de Riquer, *Cervantes y el "Quijote"*, in Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edizione del IV centenario, Real Academia Española-Asociación de Academias de la lengua española, ed. F. Rico, Madrid 2004, XLV-LXXV (LXV). Da questa edizione trarremo le citazioni dell'opera. Il testo riprende quello curato da Rico nel 1998, che è consultabile in formato digitale nella pagina della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>). Una versione rivista, aggiornata e ampliata, di suddetta edizione è quella pubblicata in occasione del centenario dell'uscita della Seconda Parte dalla Real Academia Española (2015).

⁴ Canavaggio, *Cervantes...*, 261.

⁵ Ivi, 137.

⁶ Si vedano, tra gli altri, i seguenti contributi: F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid 1974; J. B. Avall-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid 1975; M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *El sueño y el llanto: caminos de la bucólica entre Italia y España (de Sannazaro y Garcilaso a Cervantes)*, in «Bulletin Hispanique», 119, n. 2 (2017), 673-690; Ead., *Sul contributo della bucólica italiana al rinnovamento della poesia rinascimentale in Spagna (le fonti del 'locus amoenus' e la mediazione di Garcilaso)*, in «Italique. Poésies italiennes de la Renaissance», 20 (2017), 151-171 e A. Gargano, *El género bucólico en Nápoles*

pubblicata nel 1585; un tentativo non pienamente riuscito – come riconobbe lo stesso autore – di competere con la *Diana* del portoghese Jorge de Montemayor.⁷

Grazie alla formazione umanistica presso il cenacolo di López de Hoyos, prima, e al 'soggiorno forzato' in Italia al servizio di monsignor Giulio Acquaviva tra il 1569 e il 1575,⁸ poi, Miguel de Cervantes – lettore insaziabile (quanto il suo celebre *hidalgo*) – ebbe modo di assimilare il meglio di una produzione variegata e abbondante che vedeva nel genere bucolico un punto di riferimento insostituibile e in cui l'opera del Sannazaro assumeva un ruolo di assoluta centralità⁹.

Il fatto che l'*Arcadia* debba annoverarsi tra le più che probabili letture di Cervantes, e che sia stata per lo spagnolo una vera miniera di ispirazione, lo dimostrano non solo il debito con essa contratto nel suo primo romanzo,¹⁰

de la 'Arcadia' de Sannazaro a la 'Égloga segunda' de Garcilaso, in «Bulletin Hispanique», *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, 119, n. 2 (2017), 573-590.

⁷ Ricordiamo il giudizio sull'opera che appare nel capitolo sullo spoglio a fini censori della biblioteca di don Chisciotte: «Muchos años ha que es gran amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega» (*Quijote*, Parte I, cap. VI, 68).

⁸ Cervantes più volte, nella sua produzione, esalta ed elogia la città di Napoli. Nella Prima parte del *Quijote*, ad esempio, è ricordata come «la más rica y más viciosa ciudad que había en todo el universo mundo que era Nápoles» (*Quijote*, Parte I, cap. LI), riprendendo le parole che Sincero pronuncia nella prosa VII: «Napoli, sí come ciascuno di voi molte volte può aver udito, è ne la più fruttifera e dilettevole parte di Italia, al lito del mare posta, famosa e nobilissima città, e di arme e lettere felice forse quanto alcuna altra che al mondo ne sia» (*Arcadia*, 117).

⁹ Da Teocrito e Virgilio ad Ariosto e Tasso, passando per Petrarca, Boccaccio, Leone Ebreo, Boiardo e un lungo eccetera. Si veda G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari 1972. Come ribadisce Stagg: «Cervantes was familiar with a number of descriptions – Latin, Italian and Spanish – of the Golden Age. That he has studied Ovid's in the original, and those of Lorenzo de' Medici and Barahona de Soto (praised in the Scrutiny of the Library) is beyond reasonable doubt; but it is a fair assumption that he had read most, if not, all, of the versions of Boccaccio, Alamanni, Pseudo-Tansillo, Tasso and Guarini in the vulgar tongue, as well as those of Sannazaro, whose pastoral novel contributed to the elaboration of *La Galatea*». G. L. Stagg, "Illo tempore": *Don Quixote's Discourse on the Golden Age, and its Antecedents*, in J. B. Avallé-Arce (coord.), *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, Newark 1985, 71-90 (90).

¹⁰ Prendendo le mosse da un'ampia bibliografia volta ad indagare il legame, costantemente messo in discussione, tra l'*Arcadia* di Sannazaro e *La Galatea* di Cervantes, Valerio Nardoni ricostruisce in un paio di recenti studi il rapporto tra le due opere affermando che, pur in mancanza di una stretta e diretta imitazione di passaggi concreti, è ammissibile un'influenza di sostrato dell'opera sannazariana (V. Nardoni, *Sulle fonti italiane de 'La Galatea' di Cervantes*, Alessandria 2016; Idem, *'La Galatea' de Cervantes y el modelo lingüístico y literario de la 'Arcadia' de Sannazaro*, Alcalá de Henares 2018).

ma anche i numerosi inserti pastorali che puntellano la straordinaria architettura del *Quijote*.¹¹ Come sottolinea Canavaggio:

Sus Arcadias predilectas serán finalmente las que aparecen en el *Quijote* y que, diseminadas al hilo de los episodios, se nutren, por así decir, de su propio cuestionamiento. En primer lugar, la que inventa para distraerse el estudiante Grisóstomo: hijo de un rico aldeano, ha ido a estudiar en Salamanca, y al regresar a la aldea, se le ocurre disfrazarse de pastor. Para imitar a los enamorados transidos, se encapricha de Marcela, que sólo ama su libertad; cogido en la trampa de una pasión sin salida, termina por suicidarse. Luego la que recrean, para su placer, con un refinado sentido teatral, algunos apasionados de Sannazaro y de Garcilaso: pasatiempo de cortesanos que saben que no se trata sino de un puro artificio. Finalmente aquella en la que sueña Don Quijote al término de sus andanzas, para olvidar una derrota vergonzosa que le prohíbe seguir corriendo mundo: una Arcadia de la palabra cuyo deseo comunica a Sancho, hasta que, en la volta de una frase, se pone de manifiesto el muro de incomprensión que los separa. Ésa es la pastoral que, todavía hoy, nos sigue seduciendo y fascinando.¹²

Nell'introduzione all'edizione spagnola dell'*Arcadia*, Tateo osservava come la prolungata fortuna dell'opera del Sannazaro si sia presto convertita in un «prodigioso repertorio de *topoi* imitables y, por consiguiente, en un objetivo polémico para la literatura que rechazaba la evasión literaria y el juego de la imaginación».¹³ Ed è proprio questo atteggiamento critico che trova nuova consistenza nell'opera maestra di Cervantes, che si configura come una critica a quei generi letterari favoriti dalla massificazione del gusto e dalle mode editoriali (dai libri di cavalleria al teatro commerciale passando per il romanzo pastorale).

Quanto afferma Tateo a proposito dell'articolato sistema di *imitatio* e *contaminatio* che soggiace all'*Arcadia* può ben essere applicato anche alla complessa tessitura narrativa del *Quijote*, in cui, come nel modello sannazariano: «No hay un pasaje que no esconda una reminiscencia literaria, seguida a menudo tan de cerca que puede ser considerada como un ejemplo refinado de traducción o paráfrasis y de modernización de estilo».¹⁴ In effetti, secondo la felice formulazione di Alberto Blecua, il *Quijote* può a buon diritto considerarsi come un manuale di storia e critica della letteratura in cui il piano della finzione narrativa serve da cornice strumentale su cui si innestano le riflessioni critico letterarie di un autore particolarmente

¹¹ Pensiamo alle vicende di Grisóstomo e Marcela, Cardenio e Lucinda, Fernando e Dorotea [Parte I, capitoli XII, XXVIII, XXVIII] e all'*Arcadia fingida* [Parte II, cap. LVIII].

¹² Canavaggio, *Cervantes...*, 146.

¹³ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. di F. Tateo, traduzione [in prosa] di J. Martínez Mesanza, Madrid 1993, 10. Di fatto l'*Arcadia* può considerarsi in rapporto a Cervantes, e non solo, come un «auténtico contenedor de potencialidades narrativas» (Nardoni, *La Galatea' de Cervantes...*, 21).

¹⁴ Tateo, *Prólogo*, in Sannazaro, *Arcadia* (1993), 32.

attento alle vibrazioni artistiche del suo tempo (anche se non sempre disposto ad accoglierle).¹⁵

Seppure è stato ampiamente osservato il debito della scrittura cervantina rispetto alla variegata tradizione letteraria del genere pastorale, in pochi si sono soffermati sulla più stretta dipendenza, non solo ideale ma formale e sostanziale, tra l'*Arcadia* e il celebre discorso sull'Età dell'Oro che don Chisciotte pronuncia in mezzo a dei caprai nel cap. XI della *Prima Parte* e che pure ha dato vita ad una copiosa bibliografia.¹⁶

Stagg fu uno dei primi a dichiarare, in termini piuttosto eloquenti, il debito contratto da Cervantes nella stesura di questa arringa: «Virtually no element of Don Quixote's discourse is original. [...] Under close examination the harangue reveals itself as a mosaic of particles of literary reminiscences». ¹⁷ Il medesimo uso consapevole e colto delle fonti sta alla base, come si è detto, anche del *modus scribendi* di Sannazaro, che:

a rigore, non inventa nulla, ma sa cogliere al volo l'essenziale dei molti autori frequentati, antichi e moderni [...] Non è un orecchiante: è un umanista instancabile nel lavoro e negli studi, e profondo è il suo possesso degli strumenti retorici e della cultura classica.¹⁸

Come si può vedere, il cap. XI della *Prima Parte* del *Quijote* si apre con una scena agreste in cui il piano del mondo reale e quello della sua versione idealizzata si sovrappongono: dei caprai, seduti attorno al fuoco dove si sta ultimando la cottura in pentola di un succulento bollito di carne ovina (che subito attrae l'olfatto dell'affamato Sancio), predispongono in tutta fretta una «rústica mesa» e invitano i due viandanti ad accomodarsi e condividere la cena in loro compagnia. Don Chisciotte, nell'accorgersi che Sancio è rimasto in piedi per servirlo, lo invita a sedersi accanto a loro, invocando il più nobile principio della cavalleria errante¹⁹ e, di fronte alla

¹⁵ «Cervantes es, ante todo, un creador, un “inventor” de mundos “poéticos”, como se decía entonces, pero es, además, un teórico y crítico literario y, lo que no se suele señalar, un excelente historiador de la literatura». Cf. A. Blecua, *Cervantes historiador de la literatura*, in Id., *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona 2006, 327-340 (328). Una prospettiva metatestuale sarebbe rilevabile anche nella tessitura dell'*Arcadia*. Si veda: M. Danzi, *Gli alberi e il “libro”. Percorsi dell'Arcadia di Sannazaro*, in «Italiq» [Online], 20 (2017), 119-148.

¹⁶ Tra questi ricordiamo in particolare il già citato contributo di Stagg e quello di Giuseppe Mazzocchi, «*Dichosa edad y siglos dichosos*»: *Don Chisciotte e l'età dell'oro*, in Id., *Molte sono le strade. Spiritualità, mistica e letteratura nella Spagna dei secoli d'oro (con un'appendice novecentesca)*, a cura di P. Pintacuda, Napoli 2018, 125-144. In appendice si riporta l'intero capitolo.

¹⁷ G. Stagg, «*Illo tempore*»..., 81. Nel puntuale e ricco elenco di fonti e modelli del motivo dell'Età dell'oro o di Saturno che lo studioso e storico britannico riunisce, si annoverano anche l'*Arcadia* (egloga III, vv. 32-52; egloga VI, 67-114) e il *De partu Virginis* (III, vv. 217-225).

¹⁸ Sannazaro, *Arcadia*, 22.

¹⁹ «← Porque veas, Sancho, el bien que en sí encierra la andante caballería y cuán a pique

ritrosia di Sancio, afferratolo per un braccio, lo obbliga a sedersi, ricordandogli il valore supremo dell'umiltà: «Con todo esto, te has de sentar, porque a quien se humilla, Dios le ensalza».

In questo introito narrativo Cervantes insinua da subito un motivo a lui molto caro, quello dell'uguaglianza e della comunione dei beni tra gli uomini: attraverso le parole di un *hidalgo* (membro della bassa nobiltà di campagna e unanimemente ritenuto un pazzo stravagante) offre al pubblico – quello rappresentato, da un lato, dai caprai che osservano interdetti la scena e, dall'altro, dai lettori colti dell'opera, che ne percepiscono il messaggio utopistico –, una prima grande lezione. Proprio in virtù della posizione in apertura di capitolo, lo scambio di battute e i movimenti dei due personaggi, lungo un asse verticale, assumono un ruolo preminente, offrendoci già dall'esordio la chiave di lettura delle pagine che seguiranno e che condurranno alle drammatiche vicende dei 'finti' pastori Grisóstomo e Marcela. Riprendendo implicitamente il tema dell'*honor* – tanto caro al teatro spagnolo, nelle sue due componenti dinamiche (quella verticale, incontrovertibile e di stampo gerarchico, e quella orizzontale, imprevedibile e di stampo morale)²⁰ – Cervantes ci sta presentando lo spaccato di una realtà e un ordine sociale che solo il più puro, anacronistico e letterario ideale cavalleresco (che don Chisciotte incarna e vuole preservare) sembra essere in grado di superare. Il rustico banchetto fa da preludio alla lunga arringa sull'Età dell'oro – del tutto evitabile come afferma ironicamente il Cervantes/narratore²¹ – che Don Chisciotte pronuncia e che i caprai

están los que en cualquiera ministerio della se ejercitan de venir brevemente a ser honrados y estimados del mundo, quiero que aquí a mi lado y en compañía desta buena gente te sientes, y que seas una mesma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere, porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala» (*Quijote*, I, cap. XI, 96).

²⁰ Sulla questione si veda in particolare il saggio di José Antonio Maravall, *Potere, onore, élites nella Spagna del Secolo d'Oro*, Bologna 1984.

²¹ «Toda esta larga arenga (que se pudiera muy bien escusar) dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando» (*Quijote*, Parte I, cap. XI, 99). Vedi anche T. Albaladejo, *Utopía en el Quijote: el discurso de la Edad de Oro*, in «Edad de oro», 40 (2021), 271-288 e F. Sevilla Arroyo, *La voz de Cervantes 'creador' en el Quijote*, in «Anales cervantinos», 42 (2010), 89-116. Lo scarto tra il mondo dei caprai e quello del Quijote viene colmato, o quanto meno ridotto, dall'arrivo alla fine del capitolo del giovane pastore Antonio «un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escribir y es músico de un rabel, que no hay más que desear» (136). La presenza e il canto di questo pastore educato all'arte melica consente di far transitare la narrazione dal mondo rustico e concreto dei caprai a quello letterario e fittizio dei giovani, come Grisóstomo e Marcela, che scelgono di farsi pastori non per vocazione o necessità ma per imitazione di un mondo alternativo ed estraneo alle convenzioni della società moderna. Il canto di Antonio ha un tono decisamente rustico e burlesco, più prossimo alla lirica popolare e

ascoltano interdetti e assorti.²² L'atmosfera semplice che fa da cornice alla retorica dell'*bidalgo* non è solo un espediente comico che permette a Cervantes di giocare, ancora una volta, sull'effetto straniante che il suo stravagante ed eccentrico personaggio provoca in chi lo ascolta. Egli va ben oltre e, nel proposito di gettare luce sugli aspetti nefasti della sua epoca, tutt'altro che dorata, ricorre alle parole di un *cuerto/loco* che sembra vivere al di fuori del suo tempo (e delle sue leggi), ma che invece quel suo tempo lo conosce tanto a fondo da potersi permettere di evocare un'età primitiva e dei valori universali, senza timore di essere contraddetto da chi lo ascolta (o lo legge).²³

La prosa VI dell'*Arcadia* si apre anch'essa su un gruppo di pastori che, «essendo l'ora del disnare quasi passata», sedutisi nei pressi di un ruscello

dunque più verosimile rispetto ai toni colti e artificiosi esibiti da Grisóstomo o dai pastori arcadici. Si tratta di uno dei tanti rovesciamenti di prospettiva a cui Cervantes sottopone la narrazione, spostando continuamente la linea di discriminazione tra la finzione e la realtà. La bibliografia sull'episodio che vede protagonisti i finti pastori è copiosa; tra i contributi fondamentali possiamo ricordare: M. D. McGaha, *The sources and meaning of the Grisóstomo-Marcela Episode in the 1605 Quixote*, in «Anales cervantinos», 16 (1977), 33-69; E. Fosalba, *El episodio de Marcela y Grisóstomo en el contexto del Quijote*, in «Philologia hispanica», 18/2 (2004), 49-62.

²² Certamente significativo è il fatto che l'auditorio a cui si rivolge don Chisciotte è formato da un gruppo di caprai, e non di generici pastori. «Il disporsi dei caprai in gruppo corrisponde certamente a una delle situazioni di incontro umano predilette nel romanzo; ma non deve sfuggire che è situazione ricorrente nella letteratura pastorale, cui pure rimanda (quasi con valore di *topos*) il riferimento alle incombenze del mestiere, che si contrappongono ai piaceri del canto, della poesia, della conversazione, e finiscono per essere svolte, nelle pause che tutti si concedono, da un unico pastore [...]». Mazzocchi, «*Dichosa edad*»..., 130. Si vedano anche: A. Ezquerro, *Don Quijote y los cabreros*, in *Seminario Cervantes-Darío*, UNAN León/Universidad de Alcalá 2003; Idem, «*Edad de Oro*», in *Enciclopedia Cervantina*, IV, 3857-3863; *Quijote* / RAE (2015), nota complementare al cap. XI, 130.1, 384. Come sottolinea Núñez Rivera, recuperando una annotazione già formulata da López Estrada, anche Sancio è stato un capraio prima di assumere il ruolo di scudiero di Don Chisciotte (V. Núñez Rivera, *La poética pastoril de Don Quijote (y de Cervantes)*, in «Edad de Oro», 35 (2016), 57-72 (59).

²³ Nella sua riscrittura del capolavoro cervantino, Unamuno offre del capitolo e del discorso una lettura spirituale, appunto: «Le parole del Cavaliere non valgono, né giovano se non in quanto sono un commento delle sue opere e come una eco di esse. Quanto a parlare, parlava conformemente alle sue letture e alla sapienza del secolo che ebbe in sorte di accoglierlo; ma, quanto a operare agiva in conformità al proprio cuore ed all'eterno sapere. E così, in quell'arringa, non è l'arringa stessa, in sé non poco trita e ritrita, che dobbiamo considerare, ma il fatto che si rivolge a rustici caprai che non potevano in alcun modo intenderla; ed è proprio in ciò che consiste l'eroicità di tale avventura. [...] Lo spirito genera spirito, come la lettera genera lettera e la carne genera carne; e così l'arringa di Don Chisciotte produsse, di rimbalzo, canzoni accompagnate dal suono di una pastorale ribeca» (M. de Unamuno, *Vita di Don Chisciotte e Sancio e altri scritti sul Chisciotte*, a cura di A. Savignano, Milano 2017, 275, 279. [Si avverte che il testo in spagnolo ivi riprodotto è purtroppo piagato di refusi e manchevole di un'accurata revisione finale].

accanto ad un alto pino, consumano il loro pasto. Prendendo le mosse proprio dal furto di alcune capre sottratte al gregge di Serrano, nel successivo dialogo cantato (egloga VI) Serrano e Opico discettano delle invidie e dei pericoli dell'età presente e rimembrano un tempo passato felice e incorrotto, ma ormai irrimediabilmente lontano (vv. 55-114), come sentenziano i versi conclusivi (vv. 136-139).²⁴

Le parole con cui l'anziano e saggio pastore Opico allude ad una fortunata età ideale e primitiva in cui non esistevano depravazione e perdizione e gli esseri umani convivevano in pace e serenità, godendo dei beni che la natura offriva loro (secondo il fruttifero *topos* che da Esiodo giunge fino a Sannazaro) affiorano in filigrana nell'accorato discorso che il non più giovane *hidalgo*, saziato lo stomaco e osservando la manciata di ghiande che stringe tra le mani, pronuncia. La concretezza del semplice gesto fa da *trait d'union* rispetto a una lunga tradizione che vede nel frutto commestibile della quercia uno degli elementi costitutivi del *topos* arcadico, già presente in Virgilio (*Georgiche*, I, 7-8) e Ovidio (*Metamorfosi*, I, 103-106).²⁵

²⁴ Il richiamo alla sottrazione di un bene altrui è conseguenza diretta del desiderio di possesso che irrompe nel consorzio umano alterando il senso di collettività e condivisione comunitaria originario (il motivo del "tuo" *vs* "mio" è presente in Boccaccio e Tansillo. Cf. Stagg, "Illo tempore"..., 82-83). Le fonti classiche già avevano elaborato l'idea di un'Età dell'oro caratterizzata da un «comunismo primitivo». Si veda Á. J. Traver Vera, *Las fuentes clásicas del Discurso de la Edad de Oro del Quijote*, in *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas (Almendralejo, febrero de 2000)*, 2001, 83-95 (88-89).

²⁵ Il motivo riappare risemantizzato iconograficamente nel XVII secolo da Covarrubias che, in uno dei suoi emblemi morali (III centuria, n° 53), stigmatizza i peccaminosi eccessi alimentari dell'età moderna, così distanti da quella primitiva e più salutare frugalità. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, fol. 253; si veda l'edizione digitale della Real Academia: <https://www.rae.es/archivo-digital/emblemas-morales-0>). Si veda anche *Quijote*/RAE, nota 133.22, 384-385. Le ghiande, simbolo concreto e allo stesso tempo letterario di una rusticità ideale, riappaiono significativamente anche nella seconda parte del *Quijote* nel dialogo a distanza (sia geografica che sociale) tra l'intraprendente duchessa e Teresa Panza, moglie di Sancio. La duchessa, infatti, in una prima missiva alla donna, le chiede espressamente l'invio di questi frutti della quercia: «Dícenme que en ese lugar hay bellotas gordas: envíeme hasta dos docenas, que las estimaré en mucho, por ser de su mano» (*Quijote*, Parte II, cap. L, 931). Nella risposta della moglie del rustico governatore dell'isola Barataria, risuona lo scarto tra il mondo idealizzato (vincolato alla cristallizzazione di alcuni *topoi* letterari, come, appunto, quello delle ghiande) e quello realissimo in cui vive Teresa Panza: «Pésame cuanto pesarme puede que este año no se han cogido bellotas en este pueblo; con todo eso, envío a vuesa alteza hasta medio celemín, que una a una las fui yo a escoger al monte, y no las hallé más mayores: yo quisiera que fueran como huevos de avestruz»; e poi, rivolgendosi al marito, e descrivendo la propria incredulità alla notizia del suo governatorato, scrive: «creía y pensaba que era todo un sueño lo que veía y tocaba, porque ¿quién podía pensar que un pastor de cabras había de venir a ser gobernador de ínsulas? [...] Unas bellotas envié a mi señora la duquesa: yo quisiera que fueran de oro» (*Quijote*, Parte II, cap. L, 950-951). L'effetto parodico, che ricade sui motivi chiave della narrativa bucolico-pastorale, è evidente.

L'esordio del discorso donchisciottesco rivela immediatamente il vincolo testuale con il modello sannazariano.²⁶ Al Cervantes poeta non doveva essere sfuggita l'accurata e nostalgica esclamazione con cui Opico rimembra la dolcezza ed il piacere di quel tempo antico in cui ci si alimentava in modo naturale: «Ciascun mangiava all'ombra dilettevole / or latte e ghiande, et or ginebri e morole / Oh dolce tempo, oh vita sollaccevole!» (vv. 93-95). Quest'ultimo verso sembra infatti riflettere proprio nell'*incipit* del discorso del cavaliere errante, che ne riproduce mimeticamente la sinuosa sonorità: «Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados». Il doppio sintagma nominale iniziale («Dichosa edad y siglos dichosos») ci restituisce nella forma del chiasmo e nella cadenza endecasillabica la forza del legame con il testo del Sannazaro, che Cervantes non traduce letteralmente, ma di cui fa risuonare opportunamente l'allitterazione dell'affricata palatale sorda [tʃ] (*dolce/sollaccevole*) nella rotondità paronomastica dell'aggettivo *dichosa/dichosos*.²⁷

Nell'analisi del discorso di don Chisciotte, Mazzocchi notava, come dato differenziale rispetto alla tradizione, la preponderanza del tema della pudicizia e della castità femminile:

Il primo aspetto che noterei è che a don Chisciotte sono qui presenti tre tradizioni diverse: quella, propria, del regno di Saturno, dell'età dell'oro (che arriva a inglobare la sua versione biblica, il Paradiso Terrestre); quella del giardino di Venere (che egli rifiuta in modo reciso); e infine quella pastorale. Che i tre elementi si fondano variamente nel trattamento rinascimentale del tema è stato ben studiato, ma nel passo del *Quijote* sorprende, in primo luogo, lo spazio inusitato che la problematica sessuale riveste, e

²⁶ Va sottolineato a tal proposito, che in nessuno dei passaggi potenzialmente riconducibili al testo del Sannazaro l'autore del *Quijote* fa ricorso alle traduzioni spagnole che dell'opera circolavano. Sulle traduzioni dell'*Arcadia* si veda la scheda redatta da Giuseppe Mazzocchi per il *Diccionario Histórico de la Traducción en España*, disponibile on line: <https://phte.upf.edu/dhte/italiano/sannazaro-iacopo/>.

²⁷ Cervantes utilizza la stessa formula anche in un altro passo del romanzo (*Quijote*, Parte I, cap. II, 35) quando Don Chisciotte, prefigurando il perdurare della sua fama e del ricordo delle proprie imprese, proietta nel futuro il fortunato *topos*: «Dichosa edad y siglo dichoso aquel donde saldrán a luz las hazañas famosas mías». Anche in questo caso, la scansione ritmica è quella della metrica di matrice petrarchista e garcilasiana (endecasillabo + settenario + endecasillabo) che dà corpo poetico alla frase facendola risaltare nella sua pienezza. Un ulteriore esempio della compresenza del dettato poetico nel tessuto narrativo cervantino, è il passaggio, estratto proprio dal discorso sull'Età dell'oro, che rimanda ad echi petrarcheschi e garcilasiani: «Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas le ofrecían». Come si avverte nella nota al testo dell'ed. della Real Academia Española: «Endecasílabo de reminiscencias garcilasescas, no sabemos si de procedencia ajena o empleado por C. para subrayar el carácter lírico de la prosa empleada» (*Quijote*/RAE, 133). Secondo Stagg: «One suspects contamination by Horace's "Beatus ille..." formula, which occurs in many versions of the *topos*. [...] Fray Luis de León's use of "dichoso" in his translation of "Beatus ille..." seems to have popularized the use of the epithet in similar contexts» (Stagg, *Illo tempore*..., 81).

la nettezza con cui l'ipotesi del regno di Saturno come regno venusino viene rifiutata.²⁸

In particolare il compianto ispanista sottolineava che Cervantes nel descriverci la sua personale visione della mitica età dell'oro «preferisce presentarci, più che dei selvaggi, dei primitivi»²⁹ insinuando nell'atteggiamento femminile di peccare una precisa e cosciente espressione di libertà («su perdición nacía de su gusto y propia voluntad»). In questo modo Cervantes

mette così in crisi tutta la ricostruzione del Siglo de Oro introducendovi il male, e quindi il peccato; ma che riscatta in questo modo, da un secolo d'oro costruito per accumulo di *topoi*, un bene essenziale per lui: quello della libertà, teologicamente intesa come libertà di peccare.³⁰

Ora, volgendo nuovamente lo sguardo all'*Arcadia* di Sannazzaro ritroviamo proprio il motivo della castità come parametro temporale e linea divisoria tra un 'prima' e un 'dopo', nel passaggio centrale dell'egloga III, in cui il pastore Galicio invita la natura tutta a celebrare il giorno della nascita di Amaranta:

In questo dì giocondo nacque l'alma beltade, e le virtù raquistaro albergo;	55
per questo il ceco mondo conobbe castitade, la qual tant'anni avea gittata a tergo;	
per questo io scrivo e vergo i faggi in ogni bosco; ³¹	60
tal che omai non è pianta che non chiami «Amaranta», quella c'adolcir basta ogni mio tòsco;	
quella per cui sospiro, per cui piango e m'adiro.	65
Mentre per questi monti andran le fiere errando, e gli alti pini aràn pungenti foglie;	
mentre li vivi fonti correran murmurando	70
ne l'alto mar che con amor li accoglie; mentre fra speme e doglie vivran gli amanti in terra; sempre fia noto il nome,	

²⁸ Mazzocchi, "Dichosa edad"..., 126.

²⁹ Ivi, 128.

³⁰ Ivi, 129.

³¹ Come farà anche Grisóstomo nel *Quijote*: «No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos docenas de altas hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela» (Parte I, XI, 108). Mazzocchi, "Dichosa edad"..., 131.

le man, gli occhi e le chiome 75
 di quella che mi fa sì lunga guerra;
 per cui quest'aspra amara
 vita m'è dolce e cara.
 Per cortesia, canzon,
 tu pregherai quel dì fausto et ameno 80
 che sia sempre sereno.

Il riferimento all'onestà verginale di Amaranta appare contrapporsi, non senza un pizzico di amara ironia, ad un'età precedente in cui questa non era ancora un valore; lo scarto tra un'epoca e l'altra è sottolineato dal conseguente lamento del pastore al quale, di fronte alla ritrosia dell'amata, non rimane che incidere il suo nome sulle cortecce dei faggi, affinché «sempre fia noto il nome / le man, gli occhi e le chiome / di quella che mi fa sì lunga guerra, / per cui quest'aspra amara / vita m'è dolce e cara» (vv. 73-77).

Il gesto del vergare sul tronco degli alberi il nome della donna amata è un altro dei *topoi* della letteratura pastorale e anche di quella cavalleresca. Nel capitolo XXV della Prima Parte, infatti, in cui si descrive la penitenza di don Chisciotte, che imita (volutamente) la folle disperazione dei cavalieri innamorati come Amadigi di Gaula e lo stesso Orlando, il cavaliere errante non può far a meno di alludere proprio alla preservata castità delle ninfe boscherecce: «¡Oh, vosotras, napeas y dríadas, que tenéis por costumbre de habitar en las espesuras de los montes: así los ligeros y lascivos sátiros, de quien sois aunque en vano amadas, no perturben jamás vuestro dulce sosiego» (Parte I, cap. XXV, 238). Nella locuzione avverbiale «aunque en vano» risiede tutta la fallacia del desiderio (lascivo e volubile) dei satiri, alle cui profferte le ninfe oppongono un costante diniego, che fa da contrappunto all'amara rassegnazione del pastore arcadico. Ed è proprio nell'episodio di Grisóstomo e Marcela, che segue il discorso di don Chisciotte sull'Età dell'Oro, i due personaggi portano alle estreme conseguenze l'ideale arcadico e i suoi limiti: il primo scegliendo volontariamente la morte e dunque spingendosi fino ad aderire al modello tragico del pastore vittima di un amore impossibile;³² la seconda, scegliendo con orgogliosa perseveranza l'alienazione sociale³³ pur di rimanere fedele alla propria vocazione di donna libera.³⁴

³² Risoluzione esplicitata nei versi della sua *canción desesperada*: «Yo muero, en fin, y porque nunca espere / buen suceso en la muerte ni en la vida, / pertinaz estaré en mi fantasía. / Diré que va acertado el que bien quiere, / y que es más libre el alma más rendida / a la de amor antigua tiranía» (*Quijote*, Parte I, cap. XIV, 122, strofa 6, vv. 1-6).

³³ Núñez Rivera, *La poética pastoril...*, 62.

³⁴ La giovane, bella e colta pastora dichiara con fermezza la sua condizione di donna libera: «Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos [...] tengo libre condición, y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie; no engaño a éste ni solicito aquél; ni burlo con uno ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas de estas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene» (*Quijote*,

Cervantes risponde al canone classico introducendo, nella rigidità del mondo arcadico, il seme erasmiano ma anche barocco, del libero arbitrio.³⁵ Il motivo rinascimentale del «piaccia, se lice» di Guarini (*Pastor fido*, atto V) che diviene nell'*Aminta* di Tasso «ciò che piace lice», si ritrova dunque esplicitato nel *Quijote*, dove non solo al piacere di Grisóstomo non corrisponde quello di Marcela, ma ella mostra con persuasione meridiana che il punto di arrivo dell'esperienza umana non è il raggiungimento del proprio piacere a discapito di quello altrui (*piace*), ma il rispetto dell'altro e di sé, ovvero il senso di giustizia (*lice*).³⁶ Secondo Mazzocchi:

Cervantes va oltre: non si tratta semplicemente di garantire ai lettori l'irreprendibile comportamento di una donna che si sottrae alla vita sociale ma non al rispetto per se stessa, e non viola in alcun modo i valori della società cui appartiene (come fanno invece gli apprendisti pastori, fino alla colpa estrema del suicidio), ma anche di motivare questa scelta, cui corrisponde – con l'amore per la propria libertà [...] – una forte tensione spirituale, la ricerca dell'assoluto [...] Nella positività dei valori di cui è portatrice, e nella complessità dolorosa dei casi in cui è coinvolta, Marcela rappresenta, così, anche la sempre intricata realtà della vita di fronte alle semplificazioni della letteratura, o, peggio, della topica letteraria [quella petrarchista e cortese].³⁷

Parte I, cap. XIV, 127). E proprio questa sua onestà fa di Marcela un modello di valori assoluti per i quali merita, come ammonisce don Chisciotte, di essere «honrada y estimada de todos los buenos del mundo» (Ivi, 128).

³⁵ Poco più avanti, nel cap. XXII, Don Chisciotte tornerà sul motivo del libero arbitrio affermando che: «Aunque bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan, que es libre nuestro albedrío y no hay hierba ni encanto que le fuerce [...] siendo, como digo, cosa imposible forzar la voluntad» (*Quijote*, Parte I, XXII, 203).

³⁶ Alle accuse di aver indotto al suicidio Grisóstomo, Marcela oppone una considerazione tanto razionale quanto incontrovertibile: «Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama» (*Quijote*, Parte I, cap. XIV, 125).

³⁷ Mazzocchi, "*Dichosa edad*"..., 135. Cervantes pare prefigurare quello che Calderón de la Barca ne *La vida es sueño* definisce «obrar bien» ovvero il fulcro di un'esistenza ibrida, divisa tra sogno e realtà, azione e passività, in cui l'esercizio del libero arbitrio non comporta l'autoaffermazione di sé sull'altro ma, al contrario, il dominio delle proprie passioni, quando queste si scontrano con le leggi della giustizia sociale e dell'onore, come nel caso di Segismundo. È questo un cammino che Grisóstomo, accecato dal desiderio di Marcela, non è disposto ad intraprendere, perché ancora prigioniero di un ideale del tutto fittizio e letterario, o, per dirla con Cervantes e Calderón, è ancora immerso nel sogno di un'età dell'oro in cui tutto è lecito proprio perché non vi sono leggi se non quelle della natura. Come chiarisce Mazzocchi «una delle caratteristiche costanti dell'uomo dell'età dell'oro (quali che siano i suoi comportamenti)» è la sua «irresponsabilità morale, nel momento in cui la responsabilità morale suppone la coscienza del male» (Mazzocchi, "*Dichosa edad*"..., 129).

L'atteggiamento di Grisóstomo si trova in sintonia con quello, altrettanto carico di *pathos* del pastore arcadico Clonico, che annuncia la propria morte come unica soluzione al dolore provocato dall'amore non corrisposto e quale estremo atto di vendetta nei confronti della sdegnosa amata:

Allor vi degnarete i passi volvere, cantando, al mio sepolcro; allor diretteme: – Per troppo amar altrui, sei ombra e polvere. – E forse alcuna volta mostrareteme a quella cruda ch'or m'incende e struggemi, e 'ndarno al sordo sasso chiamareteme.³⁸

Da un raffronto tra i due discorsi, quello di Opico e quello di don Chisciotte, si evince quanto si articolino in modo parallelo e speculare, ma partendo da una prospettiva rovesciata: là dove la spontanea generosità dei caprai spinge il cavaliere errante a divagare, ricordando con nostalgica rassegnazione un tempo antico in cui, malizia, disonestà e corruzione non avevano ancora trovato il proprio terreno fertile e che gli stessi caprai sembrano rappresentare; al contrario, il furto di alcuni animali induce i pastori dell'*Arcadia* a riflettere sulle disgrazie del presente e sulla corruzione dei costumi rispetto ad un tempo passato in cui tutto era concordia e condivisione. In entrambi i casi l'elemento di raccordo tra la finzione e la realtà è uno 'straniero' che non appartiene direttamente a quel mondo: ovvero, don Chisciotte nel caso dei caprai e Sincero per i pastori dell'*Arcadia*.³⁹

Chiaramente non ci troviamo di fronte ad una mera ripresa o imitazione di un modello, come sfoggio di erudizione o manierismo letterario;⁴⁰ come prudentemente avverte Nardoni a proposito dei rapporti di intertestualità tra *La Galatea* e il testo del Sannazaro:

Se refleja así que el problema de la influencia de Sannazaro –y en eso se basa, sobre todo, la exhortación al “cuidado” formulada por López Estrada – no estriba solamente en la ausencia de toda imitación extensa por

³⁸ *Arcadia*, Egloga VIII, vv. 103-108, 144. Tali dichiarazioni scatenano la reazione irata del pastore Eugenio che incita l'amico a dimenticare il proprio dolore che l'ha ridotto ad essere ombra e polvere (v. 105), per dedicarsi ai lavori campestri (vv. 112-126), «ché non s'acquista libertà per piangere, / e tanto è miser l'uom quant'ei si reputa».

³⁹ A sottolineare lo scarto tra passato e presente troviamo proprio l'attacco della prosa VII in cui, Sincero (Sannazaro) viene invitato a raccontare le proprie vicende personali, rimembrando un passato che assai penoso: «Venuto Opico a la fine del suo cantare, non senza gran diletto da tutta la brigata ascoltato, Carino piacevolmente a me voltatosi, mi domandò chi e donde io era, e per qual cagione in Arcadia dimorava. Al quale io, dopo un gran sospiro, quasi da necessità costretto, così rispuasi: – Non posso, grazioso pastore, senza noia grandissima ricordarmi de' passati tempi; li quali avegna che per me poco lieti dir si possano, niente di meno avendoli a racontare ora che in maggiore molestia mi trovo, mi saranno accrescimento di pena e quasi uno inacerbire di dolore a la mal saldata piaga, che naturalmente rifugge di farsi spesso toccare; ma perché lo sfogare con parole ai miseri suole a le volte essere alleviamento di peso, il dirò pure» (*Arcadia*, Prosa VII, 117).

⁴⁰ «Cervantes a menudo actúa por contraste (con impulso innovador) antes que por analogía, lo que complica sobremano el cuadro» (Nardoni, *La Galatea*'..., 12-13).

parte de Cervantes, sino, antes que nada en la procedencia virgiliana de muchos pasajes y, por lo tanto, en su pertenencia a una cultura latina compartida, no específicamente italiana; en segundo lugar, la dificultad también radica en la ya muy socorrida imitación de Sannazaro por lares ibéricos, en diferentes obras pastoriles que anteceden *La Galatea*.⁴¹

Secondo Nardoni, ad esempio, la singolare assenza del termine «latte» nella *Galatea* (che proprio dal candore di tale elemento prende il nome), rispetto alla fonte sannazariana in cui il termine appare ben quattordici volte, confermerebbe la tesi secondo la quale il genere bucolico spagnolo non dipenderebbe direttamente dal modello sannazariano.⁴² Se tuttavia ampliamo lo sguardo fino al *Quijote*, noteremo che il richiamo al bianco nettare, quale esempio di una civiltà già evoluta e in grado di godere dei frutti della natura e anche di produrli, non solo non è assente dal romanzo,⁴³ ma vi appare anche quale allusione metaforica, di gusto petrarchista, al candore femminile. Pensiamo, ad esempio, alla descrizione che doña Rodríguez fa delle sfumature che colorano il bel volto della Duchessa («aquellas dos mejillas de leche y de carmín, que en la una tiene el sol y en la otra la luna»; Parte II, cap. XLVIII, 915-916). Il riferimento, che sembra rievocare i versi 61-65 dell'egloga I dell'*Arcadia* («vidi un bel lume, in mezzo di quell'onde, / che con due bionde trecce allor mi strinse, / e mi dipinse un volto in mezzo al core / che di colore avanza latte e rose») si stempera poi, parodicamente, nell'esplicitazione del segreto di una bellezza che non è affatto naturale, ma indotta dai moderni rimedi della cosmesi (come il salasso a scopo rigenerante), che la Duchessa pratica con una certa frequenza. Anche in questo caso Cervantes ci presenta, attraverso il richiamo ad un *topos* caro alla lirica rinascimentale, una deviazione dalla norma, per mostrarci, da un'altra prospettiva, come anche il mondo apparentemente gioioso e rutilante dei duchi, che vivono nell'ozio e nell'agiatezza, sia soggetto alla caducità e alle illusioni effimere, molto più di quanto non lo sia il mondo di don Chisciotte, che, sentendosi privato della propria

⁴¹ Nardoni, *La Galatea*'..., 14.

⁴² «El detalle de la ausencia de la leche en la novela pastoril española es algo más que una simple curiosidad y representa, antes bien, un indicio clarísimo de la diferencia existente entre el arquetipo del género y sus testimonios hispánicos, empezando por el simbolismo en que se basan» (Nardoni, *La Galatea*..., 25). Lo studioso cita alcuni passaggi dell'*Arcadia* che esemplificano la questione, tra cui, appunto, anche i versi che precedono la nostalgica esclamazione di Opico dell'egloga VI (vv. 94-96).

⁴³ Il riferimento ai derivati del latte, come il formaggio, è frequente nel *Quijote* (il CORDE registra 18 presenze): ad esempio, un «medio queso, más duro que si fuera hecho de argamasas» è quello che proprio i caprai offrono a don Chisciotte e Sancio, dopo il «servicio de carne», insieme alle evocative ghiande (cap. XI, Prima Parte); o i famosi «requesones» della Segunda Parte (capitolo XVII), protagonisti di una delle disavventure comiche del sedicente cavaliere errante. Si veda il *Corpus diacronico del Español* realizzato dalla Real Academia e consultabile online: <https://corpus.rae.es/cordecnet.html>.

indipendenza, deciderà di abbandonare quella dorata prigione e tornare alle sue avventurose erranze.

Un'eco dell'*Arcadia*, relativa all'umiltà di chi, accontentandosi di ciò che possiede, non invidia le altrui ricchezze (e volontà) e non ne è dipendente, risuona significativamente nella celebre affermazione sulla libertà che don Chisciotte pronuncia dopo aver lasciato il palazzo dei Duchi, quando si ritrova di nuovo in aperta campagna insieme a Sancio, libero di inventarsi nuove avventure:

Quijote (Parte II, cap. LVIII, 985)

[...] las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo!⁴⁴

Arcadia (*A la sampogna*, 241)

Onde per cosa vera e indubitata tener ti puoi che chi più di nascoso e più lontano da la moltitudine vive, miglior vive; e colui tra' mortali si può con più verità chiamar beato che, senza invidia de le altrui grandezze, con modesto animo de la sua fortuna si contenta.

Non sembra casuale che proprio nel capitolo che si apre con tale affermazione libertaria, Cervantes introduca l'episodio della finta Arcadia e l'incontro con le due «hermosísimas pastoras»⁴⁵ che rappresentano l'adesione ad un modello letterario ben codificato, ma del tutto fittizio. Una

⁴⁴ Il motivo è presente anche all'inizio dell'episodio dell'opulento banchetto di nozze di Camacho quando don Chisciotte ridestatosi all'alba, nell'osservare il suo scudiero ancora addormentato, esclama: «¡Oh tú, bienaventurado sobre cuantos viven sobre la haz de la tierra, pues sin tener invidia ni ser envidiado duermes con sosegado espíritu, ni te persiguen encantadores ni sobresaltan encantamientos! Duermes, digo otra vez, y lo diré otras ciento, sin que te tengan en continua vigilia celos de tu dama, ni te desvelen pensamientos de pagar deudas que debas, ni de lo que has de hacer para comer otro día tú y tu pequeña y angustiada familia. Ni la ambición te inquieta, ni la pompa vana del mundo te fatiga, pues los límites de tus deseos no se estienden a más que a pensar tu jumento, que el de tu persona sobre mis hombros le tienes puesto, contrapeso y carga que puso la naturaleza y la costumbre a los señores. Duerme el criado, y está velando el señor, pensando cómo le ha de sustentar, mejorar y hacer mercedes. La congoja de ver que el cielo se hace de bronce sin acudir a la tierra con el conveniente rocío no aflige al criado, sino al señor, que ha de sustentar en la esterilidad y hambre al que le sirvió en la fertilidad y abundancia» (*Quijote*, Parte II, cap. XX, 697-698). Ancora una volta Cervantes porta il discorso su un piano più elevato, innestando nel tessuto narrativo reminiscenze classiche ed evangeliche e contrapponendo alla beata semplicità di Sancio, che lo mantiene lontano dalle invidie e dalle perfidie umane, la missione misericordiosa del cavaliere errante che è chiamato a prendersi cura del proprio servo.

⁴⁵ «Al improviso se le ofrecieron delante, saliendo de entre unos árboles, dos hermosísimas pastoras: a lo menos vestidas como pastoras, sino que los pellicos y sayas eran de fino brocado, digo, que las sayas eran riquísimos faldellines de tabí de oro. Traían los cabellos sueltos por las espaldas, que en rubios podían competir con los rayos del mismo

delle due giovani rivela, infatti, a don Chisciotte e Sancio la singolare scelta di vita compiuta insieme ad altri nobili di un paese delle vicinanze:

En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta agora no hemos representado. Ayer fue el primero día que aquí llegamos; tenemos entre estos ramos plantadas algunas tiendas, que dicen se llaman «de campaña», en el margen de un abundoso arroyo que todos estos prados fertiliza; tendimos la noche pasada estas redes de estos árboles, para engañar los simples pajarillos que, ojeados con nuestro ruido, vinieren a dar en ellas. Si gustáis, señor, de ser nuestro huésped, seréis agasajado liberal y cortésmente, porque por agora en este sitio no ha de entrar la pesadumbre ni la melancolía.⁴⁶

Cervantes oppone abilmente la libera scelta dei vari giovani e nobili colti che adottano uno stile di vita alternativo e il cui mondo fittizio si interseca a più riprese con quello di don Chisciotte, mostrando i limiti di un *hortus conclusus* (simboleggiato dalle verdi reti di recinzione che ne delimitano e difendono lo spazio) in cui i personaggi si muovono senza timore di essere giudicati stravaganti, come invece accade a don Chisciotte, di cui tutti colgono al contempo la pazzia e la saggezza. Egli è infatti il solo, come si è detto, a fare da *trait d'union* tra il mondo della finzione e quello della realtà, e l'unico in grado di attraversare più volte il confine tra una e l'altra, spostando costantemente il punto di vista e sostituendo all'apparente perfezione di un microcosmo artificioso e statico, il dinamismo dell'azione.

sol, los cuales se coronaban con dos guirnaldas de verde laurel y de rojo amaranto tejidas. La edad, al parecer, ni bajaba de los quince ni pasaba de los diez y ocho» (*Quijote*, Parte II, cap. LVIII).

⁴⁶ Quest'ultima allusione alla malinconia contrasta con il ricordo drammatico della tragica fine del finto pastore Grisóstomo e con le abituali lamentazioni dei pastori arcadici, che si riflettono in parte nella disperazione di Don Chisciotte, sulla cui inopportunità si pronuncia Sancio in questo stesso capitolo («y sepa, señor, que no hay mayor locura que la que toca en querer desesperarse como vuestra merced») e nel capitolo conclusivo dell'opera («la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía»). In entrambi i passaggi riecheggiano i sopra citati versi rivolti dal pastore Eugenio al disperato Clonico («E 'l tempo sol in ciò disponi e deputa: / ché non s'acquista libertà per piangere, / e tanto è miser l'uom quant'ei si reputa», *Egloga* VIII, vv. 125-126); e le amare parole di Logisto nell'egloga IV (vv. 15-16): «né mi ricordo mai correr per campi / libero o sciolto; ma piangendo in rime».

Le finte pastore dell'illusoria "Arcadia" optano per una messa in scena gioiosa e giocosa del modello bucolico pastorale, esattamente come accade nel palazzo dei duchi con lo spettacolo in chiave cavalleresca che allestiscono per burlarsi di don Chisciotte. Con questo parallelismo Cervantes sembra metterci in guardia dall'influenza che alcuni generi letterari possono esercitare sul piano dell'esistenza reale: esiste cioè una 'realtà' letteraria (quella dell'*Arcadia* o della *Galatea*, che risiede solo nelle pagine di un libro) e una letteratura reale (quella del *Quijote*) che, smascherando i limiti della finzione e della realtà, offre al lettore una prospettiva del tutto nuova sul mondo esteriore e sulla propria esistenza.⁴⁷

Il capitolo termina – ancora una volta e qui ancor più significativamente – con un rovesciamento in chiave parodica: il cavaliere errante e il suo scudiero vengono infatti travolti da una mandria di tori bravi condotti al loro recinto; malconci e abbattuti abbandonano in tutta fretta quei luoghi «sin volver a despedirse de la Arcadia fingida o contrahecha, y con más vergüenza que gusto, siguieron su camino».⁴⁸

Il filtro parodico non è più focalizzato esclusivamente sul genere dei libri di cavalleria ma, come è chiaramente percettibile, su quello dei romanzi pastorali, che propongono una deviazione dal reale (ancorché in

⁴⁷ Come chiarisce Núñez Rivera «la lectura es una forma de vida» e nell'opera molti dei personaggi sono dei «lectores internos que transfieren sus experiencias librescas al ámbito de la obra» (Núñez Rivera, *La poética pastoril...*, 61). Tuttavia se i finti pastori si rifugiano in una realtà oziosa e fittizia, il cavaliere errante diviene espressione della vita attiva rispetto a quella contemplativa (Ivi, 67). Nel momento in cui Alonso Quijano chiude l'ennesimo libro di cavalleria che ha in mano e decide di farsi cavaliere errante, il Don Chisciotte esce dal suo recinto e si apre al mondo con la precisa missione di operare su di esso un cambiamento radicale (come ribadiscono le parole pronunciate dall'eroico personaggio e indirizzate alla governante e alla nipote quando fa ritorno a casa prima di morire («Ahora sea caballero andante o pastor por andar, no dejaré siempre de acudir a lo que hubiédeses menester, como lo veréis por la obra», *Quijote*, cap. LXXIII, 1098). In questa inscalfibile determinazione risiede l'unicità del personaggio e del suo creatore. E ci tornano in mente le suggestive parole con cui Giuseppe Mazzocchi terminava la sua riflessione sul capitolo che si apriva con il discorso sull'età dell'oro e che ben possiamo applicare alla complessa e perfetta architettura del romanzo: «In questo modo si chiude in circolarità rispetto all'apertura sul Secolo d'Oro: don Chisciotte non cambia; a cambiare, dopo una lezione complessa e dolente, sono i suoi lettori» (Mazzocchi, *"Dichosa edad"...*, 144).

⁴⁸ Un cammino che li conduce, in apertura del capitolo seguente (LIX) a sostare prima nei pressi di una radura e di una fonte di acque cristalline (*locus amannus*) e poi a rifocillarsi presso una locanda dove Sancio, dialogando con l'oste, allude con sarcasmo al fatto che il suo padrone, pur appartenendo alla stessa casta nobile degli altri avventori, che viaggiano con al seguito cuochi e ricche dispense di prelibate vivande, ha scelto una missione che gli impone pasti decisamente più frugali, e ricorda, non a caso, proprio quello consumato con i caprai nella Prima Parte («Si por principales va –dijo Sancho–, ninguno más que mi amo; pero el oficio que él trae no permite despensas ni botillerías: ahí nos tendemos en mitad de un prado y nos hartamos de bellotas o de nisperos»).

chiave idilliaca), che Cervantes aveva già avuto modo di ridicolizzare nella novella del *Coloquio de los perros*.⁴⁹

Un altro elemento fondante del genere bucolico, che costituisce anche la cifra narrativa del *Quijote*, è, certamente, quello del dialogo. Come chiarisce Vecce, la struttura di un'opera come l'*Arcadia* è tutta improntata su di una costruzione dialogica in cui il singolo si rivolge a uno o più ascoltatori ed in cui è

dominante l'urgenza di comunicazione che costituisce il fondo paradossale della bucolica, oscillante tra la dimensione collettiva e protettiva della comunità di pastori-poeti e quella della ricerca della solitudine, dell'abbandono della 'conversazione' civile, della fusione con la natura nelle sue forme più estreme e selvagge.⁵⁰

L'elemento dialettico è quello su cui si fonda anche l'architettura del *Quijote*. Come accaduto già per l'*Arcadia*,⁵¹ anche il *Quijote* prende le mosse da un nucleo redazionale originario, che costituirebbe l'esordio della Prima Parte fino al capitolo VI (quello della scrupolosa cernita a scopo censorio dei libri della biblioteca di don Chisciotte), che si è poi ampliato permettendo, con la fondamentale inclusione del personaggio di Sancio (cap. VII) lo spazio di interlocuzione verbale del protagonista non è più solo occasionale o accidentale, ma diviene funzionale e continuativo. Come ricordava il poeta e critico Pedro Salinas:

⁴⁹ Riportiamo il comico passaggio in cui Berganza racconta a Cipión dell'evidente discrepanza tra la vita dei pastori reali e la sua mistificazione letteraria «BERGANZA: Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores, y todos los demás de aquella marina, tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un «Cata el lobo dó va, Juanica» y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían. Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fíldas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que, a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida, y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro» (Miguel de Cervantes, *El coloquio de los perros*, in *Novelas Ejemplares*, ed. di F. Sevilla Arroyo e A. Rey Hazas, Alcalá de Henares 1994, 906). Si veda anche Riquer, *Aproximación...*, 194.

⁵⁰ C. Vecce, «Sincero solo», *Iacopo Sannazaro, lezioni di tenebra*, in «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», 20 (2017), 281-291 (281).

⁵¹ Di questa composizione primitiva fa parte proprio l'egloga VI con il dialogo tra Opico e Serrano in cui si rimembra la perduta età dell'oro (Ivi, 283).

Cuando Don Quijote sale él solo, primero, ¿por qué regresa luego, en busca de Sancho? Unamuno, en una de sus grandes genialidades, dijo que volvió a buscar a Sancho para tener con quién hablar. Unamuno cala muy hondo; porque en efecto, si Don Quijote sale solo por el mundo, la novela no sería como es, porque todo lo que Don Quijote dice en sus conversaciones con Sancho, ¿cuándo y cómo lo iba a decir? Pero hay más. Si Don Quijote vuelve en busca de Sancho es porque Don Quijote vuelve en busca de lo que en todos nosotros hay de inferior; y tenemos que cargar con ello por la vida. En este personaje dual —que yo no llamo pareja, sino Quijote-Sancho, o Sancho-Quijote, un solo ser, hecho de dos personas—, nos ha dado Cervantes la visión de la naturaleza humana en lo que tiene de mejor y de peor, de posibilidad, de salvación y de perdición.⁵²

In ultima analisi, il dialogo più intenso che Cervantes avvia è, certamente, quello con il lettore e con la letteratura.

Una significativa deviazione dal modello sannazariano, che conferma l'approccio consapevole e dinamico di Cervantes al genere è rappresentato, ad esempio, dall'assenza di ogni allusione al mondo fantastico e soprannaturale, o all'uso della magia (si veda ad esempio l'egloga VI, vv. 46-51). Come già si evince dalla *Galatea*, anche nel *Quijote* nell'evocare un'epoca come quella dell'Età dell'oro, certamente più ideale che reale, svanisce ogni riferimento ad animali e piante parlanti⁵³ nel rispetto di quel criterio di verosimiglianza che è, insieme all'ironia, la cifra della scrittura cervantina.⁵⁴ Un esempio evidente di tale approccio lo si trova proprio alla fine del capitolo XI, nel momento in cui uno dei caprai medica con un impasto di foglie di rosmarino e saliva l'orecchio ferito di don Chisciotte; qui Cervantes risemantizza in chiave parodica il motivo delle proprietà benefiche delle erbe, che lo stesso Opico presentava come ulteriore elemento differenziale tra la corruzione dell'età presente e la mitica età dell'oro (*Egloga* VI, vv. 88-93). Prende forma così, davanti agli occhi del lettore, il ritratto di un'Arcadia non ideale ma realissima (quella dei caprai), che si contrappone a quella del tutto fittizia e utopistica dei finti pastori (Grisóstomo e Marcela).⁵⁵

Anche rispetto al tema della malvagità evocato da Serrano nell'egloga VI dell'*Arcadia* (in particolare l'allusione metaforica dei vv. 11-12: «tal piange del mio mal, che poi mi lacera / dietro le spalle con acuta limula»), Cervantes va oltre la mera riproposizione di un topico. Se già nella *Galatea*,

⁵² P. Salinas, *Lo que debemos a Don Quijote*, in «Revista de la Universidad Nacional», 10(1947), 97-109 (104).

⁵³ Si veda ad esempio: *Arcadia*, prosa X, 164, paragrafo 2.

⁵⁴ Tali riduzioni della componente più immaginifica risponderebbero alla pratica di semplificazione in chiave realista del codice bucolico attuata da Cervantes già nel suo primo romanzo pastorale (si veda Nardoni, *La Galatea*'..., 22).

⁵⁵ «No es casualidad que Cervantes hubiera situado en principio al coro de cabreros en un telón de fondo más convincente que el manoseado 'locus amoenus' de indeleble factura literaria, pues era su voluntad reescribir la socorrida historia del pastor no correspondido con buenas dosis de realismo» (Fosalba, *El episodio de Marcela*..., 50).

nel momento in cui innesta nel tessuto bucolico l'uccisione violenta di Carino – accoltellato appunto alle spalle – l'autore sta smantellando dall'interno il modello;⁵⁶ nel *Quijote* il motivo della pericolosità delle armi evocato anche da Opico nel suo discorso («non era ferro, il qual par c'oggi termini / l'umana vita; e non eran zizanie, / ond'avvien c'ogni guerra e mal si gemini», *Egloga* VI, vv. 76-78) è oggetto di un'apposita *amplificatio*, che culmina nell'altro celebre discorso pronunciato da don Chisciotte nella Prima Parte: quello sulle armi e le lettere (cap. XXXVIII). In esso Cervantes, riprendendo in chiave moderna il modello dei *debates* medievali e ricorrendo alla sua personale esperienza di scrittore/soldato, mette a confronto vizi e virtù dell'esercizio delle armi (*la espada*) e di quello delle lettere (*la pluma*). In particolare, nel riferirsi all'arte della guerra e alla differenza tra l'uso 'primitivo' dell'arma bianca e quello del moderno archibugio, sottolinea la distanza tra un tempo passato in cui lo scontro era ravvicinato e diretto e il tempo presente, irrimediabilmente corrotto dalla «diabólica invención» della polvere da sparo, che rende anche la morte in battaglia meno onorevole:

Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina) y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos. Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra.⁵⁷

⁵⁶ Come afferma Nardoni, Cervantes «asesta su golpe a la novela pastoril desde el seno del género, no desde fuera» (Nardoni, *La Galatea*'..., 102). Sul tema della violenza nelle *novelas pastoriles* iberiche si vedano i seguenti contributi: B. Mújica, *Violence in the Pastoral Novel from Sannazaro to Cervantes*, in «Hispano-Italic Studies», 1 (1976), 39-55; J. T. Cull, *Further Observations on Violence in the Spanish Pastoral Novel*, in J. Cruz Mendizábal (coord.), *El tema de la violencia en las literaturas hispánicas. Proceedings of the 10th Annual Conference on Hispanic Literatures at Indiana University of Pennsylvania*, Indiana 1987, 58-68; e, più recentemente, C. Castillo Martínez, *La violencia en los libros de pastores*, in «Revista de literatura», 72, n. 143 (2010), 55-68; S. Santa Aguilar, *La Galatea' frente a la economía de la violencia en la novela pastoril*, in «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 43, n. 1 (2023), 143-161.

⁵⁷ *Quijote*, Parte I, cap. XXXVIII, 397. E qui il pensiero di Cervantes non poteva che andare a quei colpi di archibugio che durante la battaglia di Lepanto gli provocarono la perdita della mobilità della mano e dell'offensivo epiteto («manco de Lepanto») con cui,

Un ulteriore elemento in comune tra l'*Arcadia* e il *Quijote* è poi visibile nell'epilogo di entrambe le opere. Il congedo *A la sampogna*, con cui Sannazaro chiude con amari accenti le vicende di Sincero come pastore (e le proprie come autore di un'opera che sarà soggetta alle naturali critiche dei lettori), riaffiora nell'ultimo capitolo del *Quijote*, quando, dopo la morte del protagonista, Cervantes dà conto della decisione di Cide Hamete Benengeli – il fantomatico cronista arabo a cui si deve la mirabolante narrazione delle avventure dell'*ingenioso hidalgo* don Chisciotte – di appendere al chiodo la sua penna.⁵⁸ Tra i due finali c'è un vincolo innegabile, in entrambi, infatti, Sincero e Cide Hamete si rivolgono allo strumento della loro arte (la zampogna per il pastore/cantore e la penna per il cronista/narratore) per sancire il termine delle sue funzioni:

Arcadia

Ecco che qui si compiono le tue fatiche, o rustica e boscareccia sampogna, degna per la tua bassezza di non da più colto, ma da più fortunato pastore che io non sono, esser sonata. [...] E se mai pastore alcuno per sorte in cose liete adoprare ti volesse, fagli prima intendere che tu non sai se non piangere e lamentarti, e poi con esperienza e veracissimi effetti esser così gli dimostra, rendendo continuamente al suo soffiare mesto e lamentevole suono; per forma che, temendo egli di contristare le sue feste, sia costretto allontanarsi de la bocca e lasciarti con la tua pace stare appiccata in questo albero, ove io ora con sospiri e lacrime abbondantissime ti consacro in memoria di quella che di avere infin qui scritto mi è stata potente cagione; per la cui repentina morte la materia or in tutto è mancata a me di scrivere e a te di sonare.⁵⁹

Quijote

Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: «Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir y decirles en el mejor modo que pudieres: “¡Tate, tate, folloncicos! / de ninguno sea tocada, / porque esta empresa, buen rey, / para mí estaba guardada”. Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote».⁶⁰

Cervantes nel dar voce a Cide Hamete non sta solo comicamente impedendo a chiunque (ed in particolare all'Avellaneda) di riappropriarsi

con tono sarcastico e dispregiativo, gli avversari del mondo delle lettere (tra cui Lope de Vega) a lui si riferivano.

⁵⁸ In un recente studio Juan Montero ha esplorato invece il legame tra il congedo o epilogo dell'*Arcadia* e il paragrafo finale del prologo ai lettori che precede la *Galatea*, manifestando così un'ulteriore dipendenza della scrittura di Cervantes dal modello di Sannazaro. Si veda: J. Montero, *Un posible eco del epílogo de la "Arcadia" de Sannazaro en el prólogo de "La Galatea" de Cervantes*, in «Creneida», 8 (2020), 152-161.

⁵⁹ *Arcadia, A la sampogna*, 238-240.

⁶⁰ *Quijote*, Parte II, cap. LXXIV, 1106.

delle avventure del suo celebre cavaliere errante, ma sta recuperando in chiave ironica il motivo arcadico del congedo, mostrandoci l'epilogo di una tradizione (tanto quella pastorale come quella cavalleresca) la cui stagione si era ormai conclusa. Di fatto Cervantes nel *Quijote* non sta solo mettendo fine al genere del romanzo cavalleresco e alla «caterva de los libros vanos de caballerías»,⁶¹ ma sta contemporaneamente dicendo addio all'ideale rinascimentale dell'Età del oro, che per tutto il XVI secolo aveva pervaso l'immaginario e le speranze di lettori e autori e che agli inizi del secolo successivo un *hidalgo* di campagna trasformatosi in cavaliere errante evoca nel suo saggio discorso ai caprai.

Se per tutto il Cinquecento era stato coltivato il mito di un'età in cui il canto dei pastori, come quello di Orfeo, era in grado di trasformare a tal punto la natura da spingerla a corrispondere agli umani affetti («E se degno è di credersi, un tempo, quando il mondo non era sí colmo di vizî, tutti i pini che vi erano parlavano, con argute note rispondendo a le amoroze canzoni de' pastori»),⁶² all'altezza degli inizi del Seicento il velo ingannevole di un'Arcadia felice (*dichosa*) e incorrotta si era ormai squarciato e quella chimera appariva come un anacronismo squisitamente letterario e, pertanto, suscettibile di revisione. Come ricorda Américo Castro:

La fede di Cervantes vacilla di fronte agli incantevoli edifici costruiti sulle fondamenta della pura virtù naturale o della deduzione razionale; tali teorie portavano direttamente alle dottrine dell'universale poetico e delle teorie neoplatoniche dell'armonia; l'anima di Cervantes inseguiva questi ideali, ma al tempo stesso, ne svuotava la sfera illusoria, punzecchiandola criticamente. [...] Dove sono i pastori del racconto bucolico? Questo si chiede Cervantes. [...] Di fronte alle peripezie della vita, dove i punti di vista e i desideri causati da stimoli naturali si scontrano miseramente, Cervantes sorride malinconico: l'umanesimo non è sufficiente; l'"alternativa", rappresentata dalle soluzioni tradizionali, neppure.⁶³

Anche l'allusione finale alla morte crea un vincolo peculiare tra le due opere: da un lato, nella sua *Arcadia*, Sannazaro ci presenta appunto un «re-corrido órfico»,⁶⁴ una sorta di itinerario sovranaturale e sotterraneo, dall'ideale al reale, al termine del quale Sincero/Sannazaro esprime tutto il suo profondo malessere;⁶⁵ dall'altro, Cervantes ci propone un percorso

⁶¹ Ivi, Parte I, Prólogo, 14.

⁶² *Arcadia*, X, 165.

⁶³ A. Castro, *Il pensiero di Cervantes*, trad. di M. Cipolloni, Napoli 1991, 260-261.

⁶⁴ Nardoni, 'La Galatea'..., 28.

⁶⁵ «Lettore, io ti giuro (se quella deità che in fin qui di scriver questo mi ha prestato grazia, conceda, qualunque elli si siano, immortalità agli scritti miei), che io mi trovai in tal punto sì desideroso di morire che di qualsivoglia maniera di morte mi sarei contento. Et essendo a me medesimo venuto in odio, maladissi l'ora che da Arcadia partito mi era, e qualche volta intrai in speranza che quello che io vedeva e udiva fosse pur sogno, maximamente non sapendo fra me stesso stimare quanto stato fusse lo spazio ch'io sotterra dimorato era» (Sannazaro, *Arcadia...*, XII, 221-222). Interessante è anche

analogo in cui, attraverso la morte del suo protagonista, che passa da una condizione umana e materiale alla sua trasfigurazione extraumana, intangibile e non più terrena (tanto da una prospettiva cristiana come laica),⁶⁶ la morte diviene il necessario rito di passaggio tra il mondo reale a quello ideale. All'inclinazione alla morte del pastore arcadico come unica soluzione per porre fine ai travagli della vita, fanno da contrappunto le accorate parole dell'ormai chisciottizzato Sancio che, nel vano tentativo di allontanare la morte dal suo padrone, lo invita a riprendere il progetto di farsi pastore e costruire la propria Arcadia:

¡Ay! – respondió Sancho llorando – No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver.⁶⁷

Il richiamo conclusivo e burlesco al motivo della fine della scrittura dell'opera, con l'immagine della penna di Cide Hamete Benengheli appesa ad un chiodo, non è semplicemente l'invito a non prolungare l'esistenza letteraria di un'opera definitivamente chiusa, contaminandone il senso e la portata (come era avvenuto con i romanzi cavallereschi o con quelli bucolico-pastorali),⁶⁸ ma a non insistere a mantenere in vita un genere letterario (quello cavalleresco, ma anche quello pastorale) ormai privo di significato in rapporto alle dinamiche della realtà contingente.

Così come la pubblicazione nel 1614 del *Quijote* apocrifo di Avellaneda aveva offerto a Cervantes la possibilità di affermare e ribadire con la seconda parte del suo romanzo (nel 1615), la veridicità e paternità dell'opera e del suo protagonista, contro ogni appropriazione o riformulazione indebita; anche la stampa veneziana nel 1502 dell'*Arcadia*, basata su una redazione primitiva del testo e pubblicata senza l'autorizzazione dell'autore, aveva indotto il Sannazaro a sconfessare l'impropria operazione editoriale dando alle stampe l'edizione napoletana del 1504 in cui, appunto, compare il significativo *congedo*.⁶⁹ Il senso di questo chiaro messaggio epilogale non

la proiezione all'immortalità (ovvero alla fama eterna) che entrambi gli autori manifestano.

⁶⁶ Si veda il contributo di Giuseppe Mazzocchi, *Una religiosità per il laico: 'Quijote', II, 58*, in *Molte sono le strade...*, 109-123.

⁶⁷ *Quijote*, Parte II, cap. LXXIV, 1102-1103.

⁶⁸ La stessa *Arcadia* «es mucho más compacta que cualquier novela pastoril española, pero puede considerarse como una especie de módulo, reinterpretado y multiplicado por los continuadores del género» (Nardoni, *La Galatea' de Cervantes...*, 34).

⁶⁹ Nella dedica al Cardinale di Aragona con cui si apre l'edizione del 1504, l'umanista ed editore napoletano Pietro Summonte chiariva all'illustre destinatario i termini della que-

dovette sfuggire all'occhio attento di Cervantes, che ne riprese l'intenzione proprio nel capitolo conclusivo del *Quijote*.⁷⁰

Al termine di questo percorso tra l'*Arcadia* e il *Quijote*, che rivela la sapiente tessitura testuale ordita da Cervantes e la sua capacità di instaurare un dialogo aperto, dinamico e diretto con le sue fonti, non resta che ricordare come il nome dell'autore napoletano figure proprio nelle pagine epilogali del romanzo dei romanzi. Il Sannazaro è infatti esplicitamente richiamato all'inizio dell'ultimo capitolo, quando gli amici dell'*hidalgo*, ormai prossimo alla morte, si stringono, tristi e increduli, attorno al suo capezzale nel vano tentativo di risvegliare in lui il desiderio di inseguire nuove, pastorali, chimere:

Estos, creyendo que la pesadumbre de verse vencido y de no ver cumplido su deseo en la libertad y desencanto de Dulcinea le tenía de aquella suerte, por todas las vías posibles procuraban alegrarle, diciéndole el bachiller que se animase y levantase para comenzar su pastoral ejercicio, para el cual tenía ya compuesta una égloga, que mal año para cuantas Sanazaro había compuesto, y que ya tenía comprados de su propio dinero dos famosos perros para guardar el ganado, el uno llamado Barcino y el otro Butrón, que se los había vendido un ganadero del Quintanar. Pero no por esto dejaba don Quijote sus tristezas (II Parte, cap. LXXIV).⁷¹

stione. Si veda Vecce, «*Sincero solo*»..., 281-282. Come ricorda Montero, Sannazaro «Forzato por las circunstancias, asumió la difusión impresa de la obra, pero aprovechó el *congedo* para reivindicar el silencio recoleto como el destino propio del poema bucólico, revistiendo así su aceptación de la imprenta con el velo de un distanciamiento elitista y estetizante quel al tiempo, dejaba transparentarse su frustración por las circunstancias personales y políticas que vivía» (Montero, *Un posible eco...*, 159). Il caso di Sannazaro non era diverso da quello del suo contemporaneo Juan del Encina o da quello degli autori della generazione di Cervantes, come Pedro de Padilla o lo stesso Lope de Vega, che più volte scelsero di ricorrere alla stampa come strumento per legittimare la propria autorità sul testo.

⁷⁰ Secondo Montero Cervantes con molta probabilità avrebbe ignorato le accidentate vicissitudini editoriali dell'*Arcadia* quando scrisse il prologo della *Galatea*, in cui lo studioso scorge un rovesciamento di prospettiva rispetto alla ritrosia alla pubblicazione del napoletano: «Cervantes reconoce la difusión impresa como cauce imprescindible para la forja de una carrera autorial. Por eso en el prólogo a los lectores asume la posición del escritor primerizo que aún debe justificar el paso de poner en letras de molde sus escritos, sí, pero como trámite para esgrimir poderosos argumentos [...] lo más seguro es que Cervantes no tuviese noticia acerca de la composición durante años y de la accidentada difusión impresa de la *Arcadia*, pero más allá de eso, resulta obvio que su argumentación sobre la posición del poeta bucólico [...] ante la imprenta parte del punto en que la dejó Sannazaro, pero para dar la respuesta contraria a la del napolitano» (Montero, *Un posible eco...*, 159-160).

⁷¹ Secondo Finello «Es absurdo que el perogrullesco Sansón pueda competir con Sannazaro, aunque el diletante estudiante salmantino habría de tener cierta habilidad en la imitación de la égloga clásica a causa de los estudios universitarios y debido al aprecio de las églogas sanazarianas por los humanistas. Mientras que Cervantes se burla de Sansón como pretencioso (aun desde el momento de su introducción a la segunda parte),

Se Sincero, in preda ad una dolorosa delusione amorosa, aveva abbandonato Napoli per cercare sollievo in Arcadia, senza tuttavia trovarvi quella serenità, andata irrimediabilmente perduta,⁷² analoga è la frustrazione di don Chisciotte, quando sconfitto e amareggiato fa rientro presso la sua dimora. Ugualmente, se a confortare i mali di Sincero concorrono, da un lato, l'illusione di vedere l'amata in sogno e, dall'altro, le parole colme di speranza di Carino e Ursachio e l'invito di quest'ultimo a confidare negli dei (prosa VIII); a confortare don Chisciotte al suo capezzale ci sono gli amici, che cercano di risvegliare in lui il desiderio di vivere, e quel sonno/sogno che ne sancisce definitivamente il passaggio dalla finzione (pazzia) alla realtà (saggezza) permettendogli – una volta riacquistato il pieno possesso delle proprie facoltà mentali – di confessare i propri peccati, fare testamento ed accogliere con serenità la propria fine.⁷³

Sebbene i numerosi richiami all'*Arcadia* possano ritenersi solo frutto della casualità o rivelare unicamente la naturale dipendenza da un comune canone culturale,⁷⁴ ci sembra, dagli esempi forniti, che l'assimilazione del modello sannazariano in Cervantes vada ben oltre la mera imitazione di un genere.⁷⁵ Ed il *Quijote* ce ne dà piena dimostrazione proprio nella misura in cui non si configura semplicemente come un esempio, parodico, del genere cavalleresco o di quello pastorale ma, come felicemente affermò Pedro Salinas, come una «novela summa»⁷⁶ che intreccia le molteplici articolazioni narrative del XVI secolo, sfruttandone le potenzialità e superandone i limiti.

Con l'assimilazione dei modelli letterari classici e dei *topoi* trasmessi da una lunga e variegata tradizione testuale che trova nell'*Arcadia* di Sannazaro un punto fermo di continuità e originalità, Cervantes forgia il primo

Sansón insiste en constatar que él es portavoz de los *literati*. Pese a esta sátira particular, Cervantes, a la vez, manifiesta que de algún modo los estudiantes universitarios captaban el sentido universal de lo pastoril por medio de las exaltadas formas y expresiones poéticas de lops clásicos en las traducciones castellanas» (D. I. Finello, *Las dos Arcadias del 'Quijote'*, in «Anales cervantinos», 15 (1976), 211-222.

⁷² Vecce, «*Sincero solo*»..., 284.

⁷³ Si veda in proposito: G. Mazzocchi, *La morte di don Chisciotte e le 'artes bene moriendi'*, in *Molte sono le strade*..., 85-107.

⁷⁴ Nardoni, *La Galatea*'..., 39.

⁷⁵ Come sottolinea García Carcedo, la scrittura cervantina presenta un elevato grado di ambivalenza e complessità e si costruisce attraverso una «paradójica conjunción de contrarios» che se da un lato sembra tendere, apparentemente, verso l'imitazione di un modello, dall'altro avvia un processo evidente di «reescritura ideológica, ambivalente y renovadora de los tópicos presentes en los libros de pastores» che conduce ad una vera e propria «desmitificación progresiva de la materia pastoril» (García Carcedo, *La Arcadia en el Quijote*..., 16, 18, 82).

⁷⁶ P. Salinas, *Lo que le debemos a Don Quijote*, in «Revista de la Universidad Nacional», 10 (1947), 97-109.

compiuto esempio di romanzo moderno,⁷⁷ creando un'opera in cui si infrangono (e infrangono) un'infinità di mondi possibili,⁷⁸ tanti quanti può accoglierne la finzione letteraria nella sua quotidiana e instancabile agone con la realtà.

Breve sintesi: L'intervento mira a ricostruire i punti di contatto tra l'*Arcadia* di Sannazaro e il *Quijote* di Cervantes, con particolare riferimento al dialogo tra i pastori Opico e Serrano nell'ecloga VI e al discorso che l'hidalgo e cavaliere errante pronuncia davanti a dei caprai nel capitolo XI della Prima Parte. Dal raffronto tra i due testi si evince un grado di assimilazione della fonte italiana che consente a Cervantes di accogliere e poi trasformare il genere bucolico-pastorale, superandone i limiti.

Parole chiave: Età dell'oro, Arcadia, Quijote, poesia pastorale.

Abstract: The paper aims to reconstruct the points of contact between Sannazaro's *Arcadia* and Cervantes' *Quixote*, with particular reference to the dialogue between the shepherds Opico and Serrano in Eclogue VI and the speech that the hidalgo and knight errant pronounces in the presence of goatherds in Chapter XI of Part One. Comparison of the two texts reveals a degree of assimilation of the Italian source that allows Cervantes to embrace and then transform the bucolic-pastoral genre, overcoming its limits.

Keywords: Golden Age, Arcadia, Don Quixote, Pastoral Poetry.

⁷⁷ Basi che erano in parte già state poste dall'anonimo autore del *Lazarillo de Tormes*. Sull'importanza di questo proto-romanzo 'picaresco' nell'evoluzione della narrativa europea moderna si veda l'introduzione all'edizione curata da Antonio Gargano (*Lazarillo de Tormes*, a cura di A. Gargano, Venezia 2017).

⁷⁸ Si veda il saggio di Cesare Segre, *I mondi possibili di 'Don Chisciotte'*, in «Critica del testo», 9, nn. 1-2 (2006), 17-26.