

## INTRODUZIONE

### 1. I *libros de caballerías*

A partire dal 1508, anno della prima edizione pervenutaci dell'*Amadís de Gaula* di Garci Rodríguez de Montalvo, prende piede nella penisola iberica un singolare fenomeno di moda letteraria che, spalleggiato dalla neonata industria del libro a stampa e favorito dai gusti di un nuovo pubblico, porterà alla pubblicazione di un vasto insieme di opere codificate in un genere che fin dai primi tempi viene riconosciuto con il nome di *libros de caballerías*<sup>1</sup>.

Nel secondo decennio del Cinquecento i torchi delle stamperie di mezza Spagna stentano a tener testa alla domanda. Pure, i *libros de caballerías* scaturiscono l'uno dall'altro ad un ritmo frenetico sotto forma di continuazioni ed imitazioni<sup>2</sup>: ai primi quattro libri dell'*Amadís* seguono immediatamente le *Sergas de Esplandián* scritte dal medesimo autore e riguardanti le prodezze di Esplandián, figlio di Amadís<sup>3</sup>. È del 1510 il sesto libro, il *Florisando* di Paéz de Ribera, del 1514 il settimo, *Lisuarte de Grecia* – il nipote di Amadís – scritto da Feliciano de Silva, del 1526 l'ottavo e così via, fino al 1546, anno in cui a Siviglia, mentre si prepara la dodicesima edizione dei quattro libri di Montalvo, vede la luce la *princeps* del *Silves de la Selva*, dodicesimo ed ultimo libro del ciclo amadisiano in Spagna. Il ciclo palmeriano nasce quasi contemporaneamente: l'anonimo *Palmerín de Olivia* viene pubblicato a Salamanca nel 1511, seguito dal “figlio” *Primaleón* del 1512, opera dello stesso autore o autrice. Seguono “a cascata” i cicli del *Floriseo* (1516), del *Clarián* (1518), del *Lepolemo* (1521), eccetera. Senza

<sup>1</sup> I commenti eruditi raccolti da Elisabetta Sarmati in Appendice al suo *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo* (SARMATI 1996) costituiscono un'importante testimonianza per l'identificazione del genere nella sua ricezione. Le attestazioni partono dal 1517 (Hernando Alonso de Herrera) mentre la prima fra le critiche registrate ad utilizzare il sintagma “libros de caballerías” è del 1544 (Francisco de Monzón). Sebastián de Covarrubias, nel suo *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) definisce «Libros de caballerías: Los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento e poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del caballero de Febo y de los demás». Sulla questione si veda INFANTES 2004.

<sup>2</sup> «Esta fue una de las primeras ocasiones en que el consumo literario consumió a la literatura» dice Rafael Mérida (MÉRIDA 1995, p. 22).

<sup>3</sup> Nessuno dubita, oramai, che tanto l'*Amadís* quanto le *Sergas* siano stati pubblicati per la prima volta, insieme o separatamente, sullo scorcio del Quattrocento (probabilmente Siviglia, 1496). Nonostante sia certa una seconda edizione delle *Sergas* del 1510, la prima edizione pervenuta è del 1521.

dilungarci oltre, ci basti osservare come fino alla fine del Cinquecento, in una sorta di binario parallelo all'espansionismo imperiale di Carlo V, la generazione dei *libros de caballerías* arrivi a contare quasi un'ottantina di opere e sedici diversi cicli<sup>4</sup> pubblicati in svariate edizioni<sup>5</sup>.

Il "prodotto" assume un'allettante veste editoriale (tipografica ed iconografica) che è anche il più evidente segno di identificazione che accorpa questo vasto insieme di opere in un genere; i *libros de caballerías* si presentano generalmente (anche se non in modo esclusivo) come grossi tomi *in folio*, il testo è su doppia colonna in fitti caratteri gotici ed il frontespizio, oltre ad ospitare un titolo chiaramente indicativo per l'orizzonte d'attesa del possibile acquirente, è spesso abbellito da stilizzate incisioni che di solito raffigurano l'eroe protagonista sul suo destriero (*caballero jinete*)<sup>6</sup>. Si tratta di edizioni costose, destinate ad un pubblico appartenente al ceto nobiliare (ai cui esponenti più illustri i libri venivano dedicati) disposto a pagare il caro prezzo a cui venivano venduti<sup>7</sup>; anche per questo motivo i *libros de caballerías* erano soggetti a passare di mano in mano o ad essere letti ad alta voce di fronte ad un uditorio più vasto ed eterogeneo<sup>8</sup>.

Uno sguardo d'insieme alla diffusione del fenomeno risulta vertiginoso: tenendo presente che la tiratura media poteva aggirarsi sul migliaio di esemplari<sup>9</sup> e che la febbrile passione per questo genere presto si sparse in tutta Europa a mezzo di traduzioni e continuazioni (in italiano, in francese, in

<sup>4</sup> Mi riferisco in questo caso all'accezione più "ampia" nella definizione del genere, quella che include anche gli adattamenti da originali stranieri. La delimitazione del *corpus* è ancora questione dibattuta e tutt'altro che chiusa: «el corpus puede ampliarse a límites casi inabarcables, en donde las fronteras no siempre quedan claras, ni para nuestra comprensión actual ni para la realidad de su época» dice José Manuel Lucía Megías (LUCÍA MEGÍAS 2002). Ulteriori definizioni del *corpus* in EISENBERG 1979 e 2001; MARÍN PINA 1995; BOGNOLO 1999b; LUCÍA MEGÍAS 1998, 2000 e 2002.

<sup>5</sup> 267 secondo Maxime Chevalier (CHEVALIER 1976, pp. 66-67), 278 per José M. Díez-Borque (DÍEZ-BORQUE 1985, pp. 94-96).

<sup>6</sup> Per quanto riguarda la tipologia del *caballero jinete* nelle incisioni del frontespizio si veda LUCÍA MEGÍAS 2004. La stereotipizzazione del genere in una comune veste editoriale diede origine ad operazioni di speculazione commerciale da parte di editori che, sull'onda della moda cavalleresca, misero in circolazione opere che esternamente si presentavano come *libros de caballerías* ma che nei contenuti se ne distaccavano totalmente (LUCÍA MEGÍAS 1998, p. 348, nota n. 31). Su stampa e *libros de caballerías* rimandiamo alla documentatissima monografia di LUCÍA MEGÍAS 2000. Sul concetto di genere editoriale cfr. anche INFANTES 1992.

<sup>7</sup> Una comparazione fra i prezzi a cui Fernando Colón aveva comprato le opere presenti nella sua biblioteca dimostra che le più costose erano proprio i *libros de caballerías* (EISENBERG 1982, pp. 98-100).

<sup>8</sup> Cfr. BOGNOLO 1993. Interessante il tipo di fruizione orale rappresentato dal caso del moro Román Ramírez che, grazie ad un sapiente uso delle tecniche mnemoniche intratteneva le nobili famiglie recitando in pubblico interi *libros de caballerías* (cfr. CACHO BLECUA 2002a). Per un quadro d'insieme su lettura e lettori nella Spagna del Cinquecento rimane fondamentale CHEVALIER 1976.

<sup>9</sup> Cifra che, con le dovute riserve, è menzionata in RIQUER 1973, p. 285, LUCÍA MEGÍAS 1998, p. 345, nota 25 e LUCÍA MEGÍAS 2000, p. 95.

portoghese, in inglese, in tedesco ed in olandese)<sup>10</sup>, è facile concludere che nell'impero di Carlo V dovevano circolare centinaia di migliaia di voluminosi tomi di *libros de caballerías*<sup>11</sup>, ma non è altrettanto facile immaginare la portata di tale evento in una Europa che fino a pochi anni prima non conosceva che la trasmissione manoscritta. La prosa d'intrattenimento, con i *libros de caballerías*, si trasforma in cultura di massa: il libro diventa oggetto comune, la scrittura un mezzo di sostentamento, la lettura una pratica individuale e le avventure di Amadís argomento di conversazione dalle taverne ai cenacoli umanistici.

La parabola evolutiva del genere si estende per circa un secolo: il Cinquecento si chiude con un vistoso decremento delle edizioni dei titoli già in commercio e la pressoché totale assenza di nuove opere a stampa, fino ad arrivare al 1602, anno della *princeps* dell'ultimo *libro de caballerías* originale pubblicato in Spagna, il *Policisne de Boecia*. La sopravvivenza del genere – più per ragioni legate alla crisi economica dell'industria editoriale che per un crollo nell'auge letteraria del genere, secondo Lucía Megías – è affidata alla trasmissione manoscritta che, con una quindicina di nuovi titoli, riesce a ritardarne la definitiva decadenza al secolo XVII ben inoltrato<sup>12</sup>.

Un fenomeno editoriale, quindi, forse la prima grande manifestazione di

<sup>10</sup> Qualche dato in più: fra 1546 al 1551 viene pubblicata (in ottavo) la traduzione italiana dell'intero ciclo dell'*Amadís de Gaula* (i primi quattro libri erano stati pubblicati in spagnolo anche a Roma nel 1519 e a Venezia nel 1533), fra il 1558 e il 1568 furono pubblicate le sette *Aggiunte* di Mambrino Roseo da Fabriano agli originali del ciclo e le sei parti del suo tredicesimo *Amadís*, lo *Sferamundi*. Fra il 1544 ed il 1566 il prolifico Mambrino cura la traduzione del ciclo palmeriniano, non senza lasciar scritte sette nuove, cospicue continuazioni. Nello stesso periodo circolarono nella Penisola le traduzioni di un'altra decina di *libros de caballerías*. In Francia, il ciclo amadisiano fu tradotto e pubblicato a partire dal 1540. Nel 1557 cominciarono a tradursi anche le continuazioni di Mambrino che, assieme a quelle tedesche, portarono nel 1615 il ciclo amadisiano a ventiquattro libri. Simile percorso caratterizzò anche la traduzione del ciclo dei *Palmerines* con le sue continuazioni italiane, di minore impatto, però, rispetto alla diffusione d'oltralpe. Dal 1569 al 1575 il ciclo amadisiano fu tradotto dal francese al tedesco. A soddisfare le esigenze dell'entusiasta pubblico germanofono, fra il 1594 e il 1595 furono scritti e pubblicati tre nuovi originali "coda" dello *Sferamundi* (che, di lì a poco, passarono nuovamente in traduzione alla Francia). Curiosamente, non furono tradotti altri *libros de caballerías* in tedesco. Dalle versioni francesi derivano anche le traduzioni olandesi del ciclo amadisiano, apparse ormai sullo scorcio del Cinquecento e quelle di alcuni libri del ciclo palmeriniano. Il primo *libro de caballerías* tradotto in inglese direttamente dallo spagnolo fu l'*Espejo de príncipes y caballeros* (1580) che godette di un successo maggiore ad ogni altro esponente del genere in Gran Bretagna; le altre traduzioni inglesi derivano, come le olandesi e le tedesche, dalle versioni francesi: il ciclo (parziale) del *Palmerín* dal 1588, i primi quattro libri del ciclo amadisiano a partire dall'anno seguente, parte del *Belianís* nel 1598. Il censimento e l'esplorazione delle traduzioni e continuazioni italiane dei *libros de caballerías* è attualmente oggetto di ricerca del "Progetto Mambrino" diretto da Anna Bognolo (Cfr. BOGNOLO 1984, 2003, 2004 e NERI 2006). Per il versante italiano cfr. anche BEER 1987.

<sup>11</sup> Del solo ciclo amadisiano dovettero circolare in Europa, fra il 1540 ed il 1694, più di 625.000 esemplari in qualcosa come 527 volumi (cfr. CACHO BLECUA 2002b, p. 86).

<sup>12</sup> L'ultimo esemplare della "specie" è il manoscritto della *Quinta parte de Espejo de Príncipes y caballeros* sicuramente successivo al 1623. Vedi LUCÍA MEGÍAS 1998 e 2000.

intrattenimento “massmediatico” della storia, ma anche un compatto genere letterario che con la stretta codificazione dei suoi congegni narrativi seppe catturare per un lungo periodo l’attenzione del pubblico. Per ottenere un tale successo la “macchina” del romanzo cavalleresco spagnolo doveva infatti funzionare con meccanismi e materie prime costruiti, i primi e scelte, le seconde, fra gli artifici narrativi, i registri linguistici, i temi e i motivi che, nel Cinquecento, avrebbero maggiormente fatto presa sul pubblico.

Il procedimento imitativo garantiva tale risultato: è bene ricordare, infatti, che il modello di riferimento più immediato di un *libro de caballerías* è di norma costituito dagli altri stessi esponenti del genere *libros de caballerías*; la scrittura è prima di tutto imitazione, uniformazione, cioè, dei contenuti in motivi e sequenze-tipo, di tecniche narrative, stile, registro e lingua su invariabili canoni di base. Una tale comune “ossatura” forma la base su cui si inseriscono, poi, le *variationes* evolutive, siano esse apportate sull’onda di nuove correnti letterarie, adeguate a rinnovate tendenze socioculturali e religiose della contemporaneità o, più semplicemente, modellate in base alla formazione o alle inclinazioni dell’autore.

Facendo leva su omologhe osservazioni, Daniel Eisenberg arrivò ad isolare la trama-prototipo di un *libro de caballerías*<sup>13</sup>: la narrazione si situa in un indeterminato passato successivo alla nascita di Cristo ed è il frutto di una laboriosa traduzione in spagnolo di un originale trovato in circostanze straordinarie e composto di norma da un *sabio*, testimone oculare dei fatti narrati ed a sua volta attivo protagonista della “Historia”<sup>14</sup>. L’intreccio più tipico parte ovviamente dalla nascita dell’eroe, o meglio, dal suo concepimento al culmine della vita cavalleresca ed amorosa del padre, un principe, e della madre, una principessa. La nascita è sovente accompagnata da eventi straordinari: vaticini, sogni premonitori, segni profetici sul corpo del neonato e la incidentale o deliberata separazione dai genitori<sup>15</sup>. La sua preparazione alle armi è sempre favorita da una prodigiosa predisposizione e va di pari passo con l’apprendimento delle lingue, delle lettere e con la formazione nella fede cristiana; ben presto l’indole cavalleresca che contraddistingue il suo lignaggio lo spinge a partire segretamente per ricevere l’investitura, che coincide con (o prelude ad) un’avventura che gli fornirà armi magiche e destriero. Ne segue un frenetico andirivieni per terra e per mare, fra corti e avventure, segnato dall’innamoramento e dalle forzate separazioni dall’amata. Accanto all’eroe, la narrazione può prevedere la presenza di un co-protago-

<sup>13</sup> EISENBERG 1982, pp. 55-74; anche Francisco Curto Herrero elabora, nella sua tesi dottorale sulle strutture narrative del genere, una *plot-tipo* di *libro de caballerías* (cfr. CURTO HERRERO 1976 e 1980).

<sup>14</sup> Sul *topos* del manoscritto ritrovato e del falso traduttore si vedano EISENBERG 1982, pp. 119-29; MARIN PINA 1994; BOGNOLO 1999a; ROUBAUD 2000 (capp. IX-XVII), DEMATTÈ 2000 e 2002, SARMATI 2004.

<sup>15</sup> Sui segnali del destino eroico si veda GRACIA 1991.

nista, normalmente legato al personaggio principale attraverso una consanguineità che verrà svelata in un momento acme solo verso il termine del romanzo. Quando il cavaliere si sarà guadagnato la fama ed il prestigio necessari, avrà luogo una pubblicissima agnizione in seno al proprio casato ed il matrimonio segreto con l'amata. Prima di ufficializzare, però, tale unione e l'eventuale riconoscimento dei figli, l'eroe dovrà mostrarsi prode condottiero ed abile stratega di guerra sbaragliando minacciosi eserciti (fra i quali non mancano mai le truppe di un re infedele). Il matrimonio pubblico del protagonista coincide con le nozze dei maggiori eroi della sua generazione ed è l'occasione più opportuna per la spartizione dei domini conquistati in guerra. Un combattimento in incognito fra padre e figlio segna, di norma, il cambio generazionale e l'inizio delle avventure del novello eroe. Eventi straordinari semineranno quindi il subbuglio nella corte affinché il finale rimanga aperto ad una continuazione.

*L'Amadís de Gaula*, oltre ad essere il capostipite del genere, ne è anche il modello archetipo, fonte primaria dei cicli successivi e paradigma con cui si confrontano tutti gli altri *libros de caballerías*. Esso si inserisce, in primo luogo, in una delle tradizioni letterarie più feconde di tutta l'Europa medievale, quella corrispondente al mondo arturiano, il cui intricato sviluppo costituisce uno dei pilastri di tutta *fiction* europea<sup>16</sup>. La materia di Bretagna è senza dubbio un sostrato vivo, palpabile in ogni pagina della letteratura cavalleresca spagnola del Cinquecento e non soltanto perché *L'Amadís* ne rende attuali immagini e modelli, ma anche perché i testi arturiani continuavano ad essere letti, come testimoniano le stampe cinquecentesche del *Baladro del Sabio Merlin* (1498 e 1535) e della *Demanda de Santo Grial* (1515 e 1535).

I tre secoli che separano i romanzi cavallereschi spagnoli dalla *vulgata* arturiana implicano, comunque, ben più che un sedimentarsi ed un accavallarsi di fonti: nel Cinquecento la cavalleria oramai non esiste più, gli antichi vassalli sono ora «hidalgos de lanza en astillero», le guerre si combattono con armi da fuoco, le giostre hanno perso ogni retaggio del duello giudiziario e si svolgono con armi rese innocue e con armature acconciate a variopinte livree in occasione di lussuose feste di corte.

L'immagine cavalleresca di cui la corona si fa pomposo vanto durante i regni di Carlo V e Filippo II, riflesso dell'educazione dell'imperatore presso la corte borgognona, è un sistema di valori ormai svuotato dei suoi originari contenuti, anacronistico per ciò che rimane della sua impronta medievale ed incamminato, nella sua nuova auge, a veicolare significati puramente estetici. Pure, la formazione cavalleresca di Carlo V è un importante ascendente nella cultura del Cinquecento, costituisce un *focus* privilegiato nell'interpre-

<sup>16</sup> CACHO BLECUA 1987-88, p. 19. Per la penetrazione e diffusione della materia arturiana in Spagna cfr. ENTWISTLE 1925; SHARRER 1977; LIDA 1959; GÓMEZ REDONDO 2001; ROUBAUD 2000; ALVAR 2002.

tazione degli avvenimenti della storia recente e contribuisce a creare o a rafforzare tipi e motivi letterari. Basti pensare, da questo punto di vista, al peso esercitato dal culminare del processo di *Reconquista* e dal parallelo riacutizzarsi della pressione ottomana nel Mediterraneo sul nuovo vigore che il “tipo” dell’infedele – già presente nella tradizione, specie nel modello carolingio – arriva ad assumere nei *libros de caballerías*; o, più in generale, all’impulso che il fermento religioso riformistico e controriformistico può aver dato alla figura del cavaliere come *miles Christi*. O, ancora, all’importanza delle esplorazioni e scoperte geografiche nell’evolversi della concezione dello spazio dell’erranza: l’enorme estensione e le ricchezze del nuovo impero diventano il blasone cavalleresco di Carlo V, esaltato nell’emblematica del *Plus Ultra* a tutti i livelli, nel fasto cortigiano, nelle entrate reali, nelle feste cittadine ed in ogni forma di arte<sup>17</sup>.

Il fatto che il gusto letterario contemporaneo risenta dell’ideologia cavalleresca non significa, comunque, che i *libros de caballerías* debbano essere considerati come un genere arroccato nelle modalità della tradizione arturiana. Queste opere mostrano, al contrario, una spiccata propensione a conciliare il recupero della tradizione medievale con l’accorpamento delle tendenze e fattezze della prosa d’intrattenimento più in voga di questi anni.

Il Cinquecento letterario fornisce, innanzitutto, le occasioni propense a riunire nel genere cavalleresco, i tre pannelli del trittico duecentesco tracciato dai famosi alessandrini di Jean Bodel: mentre il recupero dell’antichità classica trova nei *libros de caballerías* echi non del tutto secondari e la testimonianza di una ricchissima rielaborazione dei miti (oltre che di temi e motivi attinti dai testi che trasmettono la materia antica nella penisola iberica)<sup>18</sup>, la diffusione delle traduzioni dell’Ariosto e del Boiardo dà nuova vita all’inclusione della tradizione carolingia in alcuni testi ed, in altri, a veri e propri riadattamenti *à la page* di originali italiani<sup>19</sup>. Inoltre, con la riscoperta delle *Etiopiche* di Eliodoro e le traduzioni di Achille Tazio, il successo cinquecentesco del romanzo bizantino dona ai romanzi cavallereschi una spinta all’esotismo, con motivi quali i pellegrinaggi e le ripetute separazioni

<sup>17</sup> È noto che la toponomastica e le cronache del Nuovo Mondo ricorrono spesso all’immaginario dei *libros de caballerías*; per una bibliografia a riguardo rimetto ai numerosi testi indicati nella *Bibliografía* di M.C. Marín Pina e D. Eisenberg (EISENBERG - MARÍN PINA 2000) sotto la voce “Nuevo Mundo” dell’Indice Tematico, fra i quali segnalerei in particolare LACARRA - CACHO BLECUA 1990.

<sup>18</sup> Rudolf Schevill (SCHEVILL 1913, pp. 201-205) e Maxime Chevalier (CHEVALIER 1966 p. 258) sottolineavano la scarsa propensione dei *libros de caballerías* ad accogliere influenze dai testi dell’antichità classica (il recupero dei quali è, invece, comunemente indicato quale tratto fondamentale della cultura del Rinascimento). Negli ultimi anni è stato, invece, dimostrato il contrario: Marín Pina, ad esempio, studia la rielaborazione del mito di Piramo e Tisbe nel *Clarisel de las Flores* e traccia una breve panoramica della materia classica nei romanzi cavallereschi spagnoli (MARÍN PINA 1998). Sulla stessa linea si situano anche alcuni saggi di Lilia Orduna (ORDUNA 1986, 1989, 1996a). Si vedano anche LIDA 1950, p. 409, CACHO BLECUA 1995, POMER-SALES 2005.

<sup>19</sup> Cfr. CHEVALIER 1966 e GÓMEZ-MONTERO 1992.

degli amanti, i travestimenti, gli automi, le ordalie, ecc.

Parallelamente – e molto prima dell'apparizione della *Diana* di Montemayor (1559) – il gusto per la pastorale fa capolino nel nono libro dell'*Amadís de Gaula*, l'*Amadís de Grecia* (1530) di Feliciano de Silva, inaugurando (o recuperando) un florido filone tematico interno al genere che permarrà con costanza fra le pagine dei *libros de caballerías*. Anche la *novela sentimental*, tanto nelle sue radici quattrocentesche quanto nei suoi sviluppi successivi, vi trova ampio spazio: si pensi al frequente ricorso all'espedito epistolare, alle intricate *razones* d'amore dei protagonisti o – caso che ci riguarda direttamente – al parallelismo fra alcune architetture meravigliose presenti nei due generi, come la *Cárcel de Amor* dell'omonima opera di Diego de San Pedro e la *Selva de la Muerte del Belianís* o, come segnala Javier R. González<sup>20</sup>, la *Casa de Amor del Cirongilio de Tracia*. In un *libro de caballerías* non è raro, poi, che un cavaliere si trasferisca in incognito presso una corte infedele (o vi venga condotto dopo un rapimento), faccia breccia nel cuore di una principessa e stringa leali amicizie con cavalieri mori che finiscono per convertirsi al cristianesimo, riportandoci inevitabilmente alla mente le vicende dei *romances moriscos* o *fronterizos* ed anticipando il successo dell'*Abencerraje* e delle *Guerras civiles de Granada*<sup>21</sup>. O, ancora, che uno dei personaggi si esibisca in elucubrazioni pseudo-enciclopediche che ricordano da vicino le improbabili nozioni di fisiologia antropologica, biologia e zoologia delle miscellanee quali la *Silva de varia lección* di Pedro Mexía.

I *libros de caballerías* sono, in definitiva – e al contrario di quanto si potrebbe credere riguardo la loro apertura verso il pensiero rinascimentale – un immenso crogiolo in cui, accanto ad un'ideologia cavalleresca di stampo tradizionale, si muove una vasta quantità di "materiale" letterario e folclorico, tradizionale o contemporaneo, in continua evoluzione e mutua contaminazione.

Identificare le caratteristiche che fanno di questi testi un genere letterario ed editoriale non significa, comunque, prescindere dalla specifica fisionomia della singola opera. Negli ultimi anni, la critica si è sforzata di affrancare il genere cavalleresco spagnolo da un pregiudizio che ne ha determinato per lungo tempo la ricezione e cioè che, come sentenziava il Canonico di Toledo nel *Quijote* (I, 48), «cual más, cuál menos todos ellos son una mesma cosa». Finalmente, l'idea dei *libros de caballerías* come insieme di testi uguali l'uno all'altro si sta pian piano dissolvendo. Ogni opera, studiata singolarmente, ha mostrato di possedere non solo tratti aderenti o difformi da un ipotetico canone di genere, ma una precisa identità, frutto delle peculiari circostanze storiche ed ideologiche che ne hanno visto la nascita.

<sup>20</sup> GONZÁLEZ 2003. Sugli spazi meravigliosi nella pastorale cfr. CULL 2003.

<sup>21</sup> I capitoli iniziali del *Lepolemo*, in questo senso, sono una sorprendente anticipazione di quello che sarà, a fine secolo, la *novela de cautivos* dai toni realisti. Cfr. ROUBAUD 1990, BOGNOLO 1995 e 2002, NERI 2007b.

## 2. Stato della questione

La storia della distruzione dei testi, della loro estromissione dalle riserve della memoria collettiva si muove parallela alla storia della creazione di nuovi testi. Ogni nuovo movimento artistico revoca l'autorità dei testi sui quali si orientavano le epoche precedenti, trasferendoli nella categoria dei non testi, dei testi di livello diverso, oppure distruggendoli<sup>22</sup>.

Con il *Quijote* nasce il romanzo moderno e sul volgere del secolo XVII i *libros de caballerías* diventano letteratura morta. Per lunghi anni i loro voluminosi tomi sembrano non destare più alcun interesse e non fanno altro che occupare gli scaffali delle biblioteche al di qua e al di là dell'Oceano, finché la curiosità di alcuni bibliofili, attratti da quelle che probabilmente considerano delle bizzarre anticaglie, farà riaprire gli occhi sul *lost genre*<sup>23</sup> della letteratura spagnola: l'edizione del *Quijote* di Diego Clemencín (1833-39) dapprima, e soprattutto il *Discurso Preliminar* di Pascual de Gayangos (1857) segnarono i primi pionieristici sforzi di sistematizzazione della polimorfica materia che confluiva sotto la chisciottesca denominazione di *libros de caballerías*. La prima, fondamentale, monografia sul genere è quella di Henry Thomas *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry* pubblicata a Cambridge nel 1920.

L'interesse per i *libros de caballerías* si è andato, poi, via via intensificando per tutto il Novecento, crescendo in maniera esponenziale negli ultimi trent'anni: gli studi sull'*Amadís de Gaula*, ad esempio, furono 57 nel decennio dei Settanta, 140 negli anni Ottanta e 214 fra il 1990 ed il 1999<sup>24</sup>. Durante gli anni Novanta ebbero luogo con regolarità congressi e seminari che tennero costantemente aggiornata la comunità scientifica internazionale sui progressi di una ricerca in continua evoluzione<sup>25</sup>.

In fine, nel 1997, il Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares) ha dato inizio al progetto di un'edizione moderna dell'intero *corpus* (altrimenti consultabile, con qualche eccezione, solamente nelle edizioni del Cinquecento) con la collana *Los libros de Rocinante* diretta da Carlos Alvar e José Manuel Lucía Megías, di cui fino ad oggi sono stati pubblicati 23 titoli. Contemporaneamente, lo stesso Centro ha intrapreso la pubblicazione di una collana di *Guías de Lectura* che, fornendo un rapido resoconto dell'argomento ed un pratico elenco dei nomi e degli avvenimenti dell'opera, costituisce un utile strumento per un primo approccio alle 46 opere cui si riferiscono i volumi finora pubblicati.

<sup>22</sup> LOTMAN-USPENSKIJ 1975, p. 47.

<sup>23</sup> DEYERMOND 1975.

<sup>24</sup> Raccolgo questi dati da EISENBERG 2001, p. 532.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 533. Si veda anche LUCÍA MEGÍAS 2002.

Il più completo ed aggiornato strumento bibliografico attualmente disponibile è la *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* di Daniel Eisenberg e M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, con 2092 voci recensite ed un prezioso apparato di indicizzazione tematica ed onomastica<sup>26</sup>. A partire dal 1998, tutte le pubblicazioni inerenti ai *libros de caballerías* vengono recensite all'interno di una banca dati *on line* dal gruppo di ricerca "Clarisel" dell'Università di Saragozza, diretto da Juan Manuel Cacho Blecua; il *data-base* (consultabile al sito <http://clarisel.unizar.es>) conta, ad oggi, più di 1500 voci.

### 3. Delimitazione del *corpus* e convenzioni adottate

Questo studio tematico si basa sull'analisi di un vasto *corpus* testuale definito in base alla diffusione delle opere. Dai titoli recensiti nella *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* di Eisenberg/Marín Pina sono stati selezionati, infatti, tutti i testi di cui, ad oggi, siano pervenute almeno tre edizioni dal 1508 (*Amadís de Gaula*) alla data simbolica del 1588, anno della disfatta dell'Armata Invincibile e – sulla falsariga del declino dell'Impero – inizio del definitivo crollo del genere cavalleresco. A tale criterio di massima si è fatta eccezione per:

- l'inclusione nel *corpus* del *Don Olivante de Laura* di Antonio de Torquemada, che conta una sola edizione (1564), ma che è di grande interesse tanto per il peso del suo autore nel quadro dell'umanesimo rinascimentale spagnolo, quanto per la presenza di elaborate architetture meravigliose, in una delle quali appare come protagonista lo stesso autore;
- l'inclusione del Secondo Libro della Prima Parte del *Clarián de Landanís*, pubblicato solamente due volte (1522 e 1533) ma utile per rispettare la continuità del ciclo (il Primo Libro rientra nel *corpus* definito);
- l'inclusione del *Don Florindo* di Fernando Basurto che, nonostante le confusioni riguardo una sua presunta *princeps* del 1528, ha avuto solo due edizioni (1530 e 1550). È un *libro de caballerías* che ben rende il protendere del genere verso una argomentazione narrativa *a lo divino*;
- l'inclusione del *Floriseo* di Fernando Bernal. Non superò la prima edizione, del 1516. È disponibile in edizione moderna ed è stato oggetto di una approfondita monografia<sup>27</sup>;
- l'esclusione del *Lidamán de Ganail* (IV Parte del *Clarián de Landanís*), pubblicato in tre edizioni durante il Cinquecento ma non ancora disponibile in edizione moderna. Si è scelto di seguire la continuità del ciclo del *Clarián* includendo il Secondo Libro (di cui sopra);
- l'esclusione del *Roselao de Grecia* (Terzo Libro del *Espejo de cabal-*

<sup>26</sup> EISENBERG - MARÍN PINA 2000.

<sup>27</sup> GUIJARRO 1999.

*lerías*): anche se è opera originale, costituisce il terzo membro di un ciclo avviato con la traduzione di testi italiani di materia carolingia.

Il *corpus* esaminato si compone, quindi, dei seguenti titoli:

Ciclo di *Amadís de Gaula*

- *Amadís de Gaula* [I-IV] di Garci Rodríguez de Montalvo, Zaragoza, Jorge Coci, 1508
- *Sergas de Esplandián* [V] di Garci Rodríguez de Montalvo, Toledo, Juan de Villquirán, 1521
- *Florisando* [VI] di Paez de Ribera, Salamanca, Juan de Porras, 1510
- *Lisuarte de Grecia* [VII] di Feliciano de Silva, [Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1514] Sevilla, Jacopo e Juan Cromberger, 1525
- *Amadís de Grecia* [IX] di Feliciano de Silva, Cuenca, Cristobal Francés, 1530
- *Florisel de Niquea* [X] (Parte I e II di *Florisel de Niquea*) di Feliciano de Silva, Valladolid, Nicolás Tierri, 1532
- *Florisel de Niquea* [XI] (Parte I di *Rogel de Grecia*) di Feliciano de Silva, Sevilla, Juan Cromberger, 1546

Ciclo di *Belianís de Grecia*

- *Belianís de Grecia* [Parte I e II], di Jerónimo Fernández, Burgos, Martín Muñoz, 1547

Ciclo di *Clarián de Landianís*

- *Clarián de Landianís* [Parte I, Libro I], di Gabriel Velázquez del Castillo, Toledo, Juan de Villquirán, 1518
- *Clarián de Landianís* [Parte I, Libro II], attribuito a Álvaro de Castro, Toledo, Juan de Villquirán, 1522

Ciclo di *Espejo de Príncipes y Caballeros*

- *Espejo de Príncipes y Caballeros (El Caballero del Febo)* [Parte I], di Diego Ortúñez de Calahorra, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1555
- *Espejo de Príncipes y Caballeros* [Parte II], di Pedro de la Sierra, Alcalá, Juan Iñiguez de Lequerica, 1580

Ciclo di *Floriseo*

- *Floriseo*, di Fernando Bernal, Valencia, Diego de Gumiel, 1516

Ciclo di *Palmerín de Olivia*

- *Palmerín de Olivia*, Salamanca, Juan de Porras, 1511
- *Primaleón*, Salamanca, Juan de Porras, 1512

Ciclo di *Lepolemo*

- *Lepolemo (El Caballero de la Cruz)*, di Alonso de Salazar, Valencia, Juan Jofre, 1521

## Libri non appartenenti ad un ciclo

- *Cirongilio de Tracia*, di Bernardo de Vargas, Sevilla, Juan Cromberger, 1545
- *Claribalte*, di Gonzalo Fernández de Oviedo, Valencia, Juan de Viñao, 1519
- *Félix Magno* [Libri I e II], Sevilla, Sebastián Trugillo, 1549 [1531]
- *Félix Magno* [Libri III e IV], Sevilla, Sebastián Trugillo, 1549 [1531]
- *Don Florindo* di Fernando Basurto, Zaragoza, Pedro Hardouin, 1530
- *Olivante de Laura* di Antonio de Torquemada, Barcelona, Claude Bornat, 1564

Le edizioni da cui cito sono indicate in Bibliografia, così come le sigle utilizzate per l'abbreviazione dei titoli. Per le citazioni dai testi che non sono ancora disponibili in edizione moderna, seguirò i criteri di trascrizione adottati dalla collana "Libros de Rocinante" del Centro de Estudios Cervantinos di Alcalá de Henares, ossia<sup>28</sup>:

- *u, v, b*: si utilizza la grafia *u* per il valore vocalico e *v*, per il consonantico. Viene mantenuta l'oscillazione del testo fra *b* e *v* con valore consonantico.
- *i, j, y*: si utilizza la grafia *i* per il valore vocalico e *j* per il consonantico prepalatale. Si mantiene *y* in posizione finale di parola (*mu<sup>y</sup>*, *re<sup>y</sup>*), per la congiunzione copulativa e nel valore semiconsonantico (*cuio* → *cuyo*).
- La grafia *qu-* viene mantenuta davanti alle vocali *e/i*, ma si trascrive come *c-* (/k/) davanti alle vocali *a/o/u*.
- *r/rr*: si normalizza la geminata *rr* in *r* se iniziale di parola (*rrazón* → *razón*) o se seguita da consonante (*onrra* → *onra*). Al contrario, si utilizza la grafia *rr* quando il valore fonetico di *r* sia quello di vibrante multipla (*tiera* → *tierra*).
- La grafia *ç* si mantiene solo davanti alle vocali *a/o/u*.
- Si mantiene l'alternanza fra *-s/-ss-* e *x/j*.
- Si sciolgono le abbreviazioni senza alcuna indicazione.
- La nota tironiana si trascrive come *e* o *y* secondo l'uso attuale della congiunzione copulativa.
- Si seguono le norme dello spagnolo attuale per l'unione o la separazione delle parole e per l'uso delle maiuscole.
- Nel caso di fusioni per fonetica sintattica, si usa l'apostrofo in corrispondenza delle vocali elise differenziando, ad esempio, fra *del* → *d'el/d'él*.
- Si introduce l'accento secondo le norme dello spagnolo attuale.
- Si regolarizza la punteggiatura.

L'Appendice raccoglie, in ordine alfabetico, le schede riassuntive degli episodi ambientati in architetture meravigliose rintracciati nel *corpus* te-

<sup>28</sup> Cfr. LUCÍA MEGÍAS 2001, pp. XXIV-XXVIII.

stuale<sup>29</sup>. Ogni voce corrisponde al nome di un'architettura meravigliosa. Nell'attribuzione di tali denominazioni si sono seguiti questi criteri:

- qualora, all'interno del testo esaminato, fosse presente una precisa indicazione riguardo al nome dell'architettura meravigliosa, questo è stato mantenuto e riportato sempre in carattere corsivo (es. *Peña de la Doncella Encantadora*, *Paraíso de las Coronas* y *Gloria de Amor*);
- quando invece il testo esaminato si riferisce all'architettura meravigliosa con termini generici quali *castillo*, *cueva*, *roca*, ecc. senza ricorrere ad una combinazione sintagmatica preferenziale, è stata ad essa attribuita una denominazione convenzionale che associa al carattere morfologico del complesso architettonico (Castello, Grotta, Palazzo, ecc.) la sua qualità maggiormente indicativa (il nome del mago che vi risiede, di un incantesimo che si cela all'interno, ecc.). Tali denominazioni verranno riportate sempre in carattere tondo (es. Castello e sepolcro del Re di Arabia la Petra, Tenda del re Gorgiano e della principessa Meridiana).

Il simbolo → o [→], sempre associato al nome di un'architettura meravigliosa, rimanda alla relativa scheda riassuntiva presente in Appendice.

<sup>29</sup> È in corso di pubblicazione una antologia sul tema delle architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo che ho curato per il Centro de Estudios Cervantinos di Alcalá de Henares. (NERI 2007c).